

la rivista di **en**gramma  
**2012**

**96–99**

La Rivista di Engramma  
**96-99**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 96-99  
anno 2012

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**

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

Raccolta numeri **96-99** anno **2012**

**96 gennaio/febbraio 2012**

**97 marzo 2012**

**98 maggio/giugno 2012**

**99 luglio/agosto 2012**

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

©2019  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-81-2  
ISBN digitale 978-88-98260-82-9

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

## Sommario

- 6 | *96 gennaio/febbraio 2012*
- 48 | *97 marzo 2012*
- 94 | *98 maggio/giugno 2012*
- 152 | *99 luglio/agosto 2012*

**96**

gennaio/febbraio

**2012**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 96

# ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-41-6

## 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 96 • GENNAIO/FEBBRAIO 2012

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-41-6

### ARCHITETTURA E ARCHEOLOGIA

A CURA DI OLIVIA SARA CARLI E MARCO PARONUZZI

#### SOMMARIO

- |    |   |
|----|---|
| 4  | Presentazione<br>a cura di Olivia Sara Carli e Marco Paronuzzi  |
| 5  | VINCENZO LATINA<br>Costruire con i vuoti. Il padiglione di accesso agli scavi dell' <i>Artemision</i> a Siracusa              |
| 14 | MAURO MARZO<br>Schizzi e Rovine. Relazioni tra cose nascenti e cose in via di estinzione nella didattica di Francesco Venezia |
| 21 | GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO<br>Attraverso la storia Le 'architetture archeologiche' di Carlo Scarpa                         |
| 30 | CINZIA DAL MASO<br>Il trionfo di Alessandro a Skopje  |
| 33 | La statua di Alessandro a Skopje. Intervista alla Fonderia Artistica Guastini<br>a cura di Marco Paronuzzi                    |

## Presentazione

a cura di Olivia Sara Carli e Marco Paronuzzi

I casi presentati in questo numero di Engramma esemplificano alcune prospettive e soluzioni progettuali che interessano la relazione, complessa e quanto mai attuale, tra archeologia e architettura. Molto spesso il resto archeologico, a causa della sua frammentarietà e dell'assenza di una contestualizzazione storica e urbana, si presenta come un'entità muta, una condizione di incongruenza, quando non di opacità, che riguarda i reperti visibili da tempo, magari da secoli, ma poco o male integrati con lo spazio urbano, ma anche i reperti scoperti o riscoperti di recente. Casi in cui la scelta – data quasi per obbligata – della musealizzazione se esaudisce lo scopo conservativo può impedire però l'instaurarsi di un dialogo tra i diversi tempi della città, riducendo così l'archeologia a oggetto passivo di una contemplazione meramente estetica. Per evitare l'imbalsamazione del resto archeologico – e la sua riduzione a reliquia della memoria – il progetto architettonico deve cercare di innescare nuove relazioni tra il reperto del passato e il suo nuovo contesto: come suggeriva Paul Zanker in occasione della giornata di studio del settembre 2010 presso il Museo dell'*Ara Pacis* a Roma, l'unico modo di misurarsi con l'eredità del passato è avviare una riflessione coraggiosa sull'utilizzo attivo degli spazi archeologici e soprattutto attuare pratiche architettoniche che valorizzino l'interazione tra i resti del passato e il contesto urbano contemporaneo.

Il tema è di grande urgenza e attualità: un caso significativo è il nuovo padiglione d'accesso agli scavi dell'*Artemision*, progettato da Vincenzo Latina e inaugurato il 13 dicembre 2011, ultima realizzazione di una serie di interventi che hanno interessato nel corso degli ultimi anni l'isola di Ortigia. Nel suo contributo l'architetto siracusano riflette sul progetto mettendo in evidenza i diversi livelli d'intervento, dalla stretta relazione intessuta con i resti del tempio a confermare il ruolo de "l'archeologia come materia attiva e fondativa dell'architettura", ai vincoli e le opportunità legate al sito – un'area, pur in un contesto eccezionale, purtuttavia prima del nuovo allestimento priva di qualsiasi ambizione qualitativa.

Nel suo saggio Giacomo Calandra ripercorre l'articolata vicenda della sistemazione della piazza di Feltre da parte di uno dei principali maestri dell'architettura del '900, Carlo Scarpa. L'attenta ricostruzione della vicenda e delle diverse ipotesi progettuali, corredate di un ricco apparato iconografico, mette in luce come la ricerca di Scarpa si orientasse proprio verso la soluzione di un duplice problema: da un lato la tutela e la valorizzazione del resto archeologico, dall'altro la ridefinizione dello spazio pubblico prospiciente la chiesa, luogo fortemente identitario nella vita della città. Nell'intervento di Mauro Marzo il tema dell'archeologia, o più propriamente della 'rovina', è analizzato all'interno dell'opera di un altro maestro contemporaneo dell'architettura italiana, Francesco Venezia. L'autore indaga l'importanza del tema, ancora poco studiato dalla critica, presentando i casi studio proposti agli studenti dei corsi di progettazione dell'architetto napoletano.

Su un altro campo di scontro – politico-ideologico e non più soltanto architettonico – tra antico e contemporaneità sono incentrati gli altri due contributi del numero. Cinzia Dal Maso presenta il caso della colossale statua dedicata ad Alessandro Magno da poco inaugurata a Skopje. L'opera fa parte del controverso progetto di riqualificazione urbana, chiamato *Skopje 2014*, promosso dal governo macedone per la propria capitale: ma il tentativo, tutto ideologico, di dare un solido fondamento all'identità nazionale recuperando la memoria dell'antica Macedonia e del suo mitico condottiero ha scatenato le ire della Grecia che per contro, si ritiene l'unica erede della cultura e dell'impero macedone (sul tema, si veda l'intervista della stessa Cinzia Dal Maso pubblicata in Engramma n. 76). Sul tema pubblichiamo anche l'intervista di Marco Paronuzzi a Mirko Paolini, socio della Fonderia Artistica Guastini di Gambellara che ha realizzato la statua di Alessandro per Skopje: nel testo sono ripercorse le fasi salienti del concorso internazionale prima e poi del complesso lavoro che ha portato l'azienda vicentina a fondere la più grande statua bronzea mai realizzata ricorrendo all'antica tecnica della cera persa.

VINCENZO LATINA

## Costruire con i vuoti

Il padiglione di accesso agli scavi dell'*Artemision* a Siracusa

[...] milioni di vite passate, presenti e future, quegli edifici recenti, nati su edifici antichi e seguiti a loro volta da edifici ancora da costruirsi, mi sembra si susseguissero nel tempo, simili alle onde [...]

Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*

Il progetto, e la conseguente realizzazione del padiglione di accesso agli scavi dell'*Artemision*, pensato sulle fondazioni del tempio ionico, pone l'archeologia come materia attiva e fondativa dell'architettura. In passato costruire sui lasciti di epoche precedenti, e persino con i resti degli edifici antichi, era una pratica comune, adottata per la rigenerazione del tessuto urbano. L'architettura si offriva come forma di 'risarcimento', rimandando l'ineluttabile perdita completa degli edifici 'ad un più lungo avvenire'. Oggi invece sembra qualcosa di 'straordinario' e gli edifici sono diventati simili a elettrodomestici a scadenza preordinata, destinati a incrementare future discariche.

Il Padiglione è un 'piccolo' edificio, che mette in luce un'importante porzione del tempio ionico, dedicato ad Artemide, localizzato nel cuore dell'isola di Ortigia, corrispondente con l'Acropoli della città antica.

Il tempio risulta in parte 'disvelato', è stato infatti scoperto parzialmente negli anni '60 dagli archeologi Gino Vinicio Gentili e Paola Pelagatti a seguito di alcuni scavi precedenti alla realizzazione di un edificio comunale limitrofo all'area di progetto. Quest'ultima costruzione ingloba al piano interrato i resti delle fondazioni del tempio di Artemide, ai quali si aveva accesso, fino ad oggi, mediante una scala interna all'edificio. Tutto il percorso risultava però poco fruibile.

L'area di progetto è situata nella porzione di tessuto urbano monumentale e conserva un piccolo affaccio su piazza Minerva: il sito era contraddistinto da un vuoto, o meglio da uno squarcio, che interrompeva la continuità della cortina edilizia prospiciente la piazza. Inoltre erano presenti dei setti pericolanti, residui di edifici parzialmente demoliti negli anni '60 del secolo scorso, che sono stati rimossi per realizzare lo scavo archeologico, e una cabina dell'Enel, un prefabbricato di cemento, visibile da via Minerva.

Tale situazione non rispondeva a nessun criterio di qualità; sul fronte opposto, infatti, domina l'eccezionale presenza della colonna d'angolo del peristilio del tempio dorico di Atena, inglobato nel sistema murario della cattedrale.



**Fase precedente allo scavo:** l'area di progetto e sullo sfondo la colonna d'angolo del Tempio di Atena



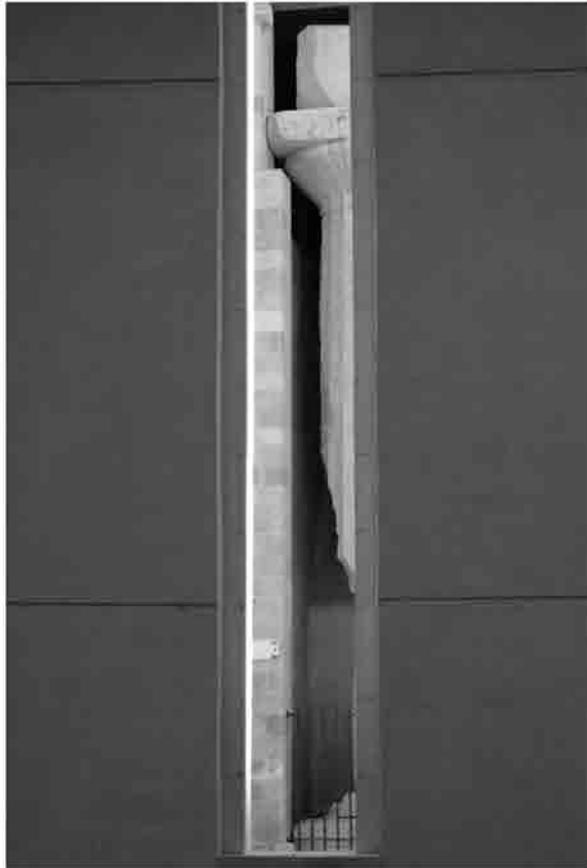
**Fase precedente allo scavo:** l'area di progetto prima dell'intervento, sulla sinistra gli uffici comunali progettati da Gaetano Rapisardi.

Il progetto restituisce, mediante lo scavo archeologico, il collegamento ad un'area oggi 'ipogea' e poco conosciuta, quella dei sotterranei dell'edificio comunale, che custodisce parte della testimonianza millenaria dell'isola di Ortigia. Tra i resti si individuano le fondazioni del tempio ionico, alcune capanne sicule della tarda età del bronzo e la cripta della chiesa di S. Sebastianello



**Il progetto:** sezione trasversale del Padiglione, rapporto tra la Cattedrale, i due corpi sospesi del Padiglione, lo spazio ipogeo ed il Giardino di Artemide

Il progetto ha la propria genesi nella stessa area di sedime del tempio, interpretata come *genius loci* creatore di spazi; il padiglione è stato pensato come costituito da un sistema di due monoliti 'galleggianti', sospesi rispetto al suolo, che lasciano intravedere, mediante il taglio orizzontale, il piano archeologico sottostante. Il padiglione è stato interpretato come un contemporaneo edificio 'magnete', che risponde al polo opposto, costituito dalle vestigia sotterranee del tempio ionico e dall'adiacenza del tempio dorico, l'*Athenaion*; la colonna d'angolo di quest'ultimo dista dal padiglione soltanto 18,30 mt.



**Il taglio:** il taglio verticale che inquadra la colonna d'angolo del tempio di Atena

Lo scavo archeologico, effettuato con metodo stratigrafico, ha costituito pertanto la fase più importante dell'intervento progettuale, poiché nell'area hanno origine il centro 'monumentale antico', l'Acropoli e lo spazio sacro della colonia greca.

È stata un'occasione unica per riprendere gli scavi archeologici, condotti negli anni '60 lungo la direttrice ovest-est, che hanno preceduto, come si è accennato, la costruzione degli uffici comunali progettati da Gaetano Rapisardi, architetto romano di origine siracusana della 'scuola' di Marcello Piacentini. Attraverso lo scavo si è ottenuta una migliore comprensione del sottosuolo, non soltanto perché si è riusciti ad intercettare le tracce delle fondazioni del tempio ionico, ma, in particolar modo, anche per la scoperta di resti di capanne sicule di epoca pregreca (tarda età del bronzo), di un altare sacrificale, di un tracciato viario antico e di numerosi resti medievali.



**Fase di scavo:** l'area di progetto durante i lavori per lo scavo archeologico

Il sito, di straordinaria rilevanza archeologica, ha richiesto appropriate e meticolose esplorazioni che, come leggiamo nella relazione intermedia di scavo del dott. Lorenzo Guzzardi, "[...] hanno portato alla individuazione di più di duecentocinquanta unità stratigrafiche rappresentate da livelli di frequentazione, strutture, buche, riempimenti naturali e artificiali, testimonianze della vita e dell'utilizzo del sito nelle varie epoche, dall'età dei metalli fino al XVIII secolo".

L'androne di accesso all'area archeologica, posto in asse con palazzo Vermexio, è stato immaginato come una cella aperta, a memoria del *nàos* del tempio ionico che ivi sorgeva, che genera all'interno dell'edificio uno spazio 'ipetrale', lo stesso ipotizzato dal Gullini nello studio e nel plastico esposto al Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa.

L'interno del padiglione è caratterizzato da un forte movimento plastico, accentuato dall'illuminazione interna, dosata e calibrata in modo da evocare la sensazione di un ambito ipogeo contemporaneo, memoria delle Latomie del Paradiso di Siracusa, il luogo nascosto, caratterizzato dalla penombra e dalla luce 'concessa' con parsimonia, che filtra attraverso la 'lanterna' sospesa in corrispondenza del piano di copertura. È come se all'interno fosse stata praticata un'operazione di 'scavo' nella massa dell'edificio, dalla quale si ottiene una sorta di 'lanterna', che costituisce una camera di luce, che misura i raggi solari, e restituisce agli scavi sottostanti una luce soffusa, accorgimento che accentua il carattere sotterraneo dell'intervento.



**Il livello ipogeo:** l'illuminazione soffusa degli scavi e il taglio orizzontale che evidenzia l'estraneità della struttura al contatto con il terreno su cui sorge



**La 'lanterna':** una camera di luce che misura i raggi solari.

Al termine del percorso la natura si rivela: sorge infatti nell'area limitrofa all'area di scavo, verso l'interno, il Giardino di Artemide. Il giardino ha costituito la prima fase di un intervento più esteso e complesso, che trova il suo completamento, con l'assetto dell'area 'libera' su via Minerva, tramite, appunto, la realizzazione del padiglione.



**Il giardino di Artemide:** setto murario appartenente agli edifici demoliti

Il giardino, secondo un processo di vivificazione della memoria storica e dell'immaginario mitologico, recupera le potenzialità di un'area fortemente stratificata. Tale stato ha suggerito di realizzare un intimo intreccio fra l'artificio dell'intervento e la spontanea forza della natura. Non si è realizzato, come era stato richiesto dall'amministrazione, un civico *ortus conclusus*, ma un giardino spontaneo, caratterizzato dalle essenze 'infestanti' già presenti nell'area. Tale spazio è stato pertanto immaginato come 'offerta' ad Artemide che, nell'immaginario mitologico, è dea vergine della fertilità, protettrice delle belve feroci, dei boschi e delle ninfe.



**Il giardino di Artemide:** il cretto di acciaio e le essenze spontanee

Le opere realizzate sono dei 'dispositivi' preposti ad accogliere la flora naturale del sito. Il cretto di acciaio che dà forma al recinto opera direttamente con la natura e sulla natura, evidenziandone la centralità: accoglie al suo interno le essenze vegetali indigene, che a tratti sbucano dalla materia, per poi sparire ciclicamente in un gioco di ombre provocato dalle folte fronde di alcuni arbusti. In primavera la natura-Artemide qui si rivela, non solo come oggetto di contemplazione, ma come materia viva e materiale dell'architettura, in nessuna misura artefatto. Le essenze spontanee invadono il luogo: le fredde lastre di acciaio del recinto e le perimetrali trame sovrapposte di rete elettrosaldata inglobano e incorniciano la vegetazione che rinasce.



**Il giardino di Artemide:** il recinto in acciaio e il perimetro di rete elettrosaldata



**Il giardino di Artemide:** il recinto in acciaio e il perimetro di rete elettrosaldata

## I templi

La Cattedrale di Siracusa è la principale testimonianza, e sintesi, di millenari eventi sedimentati. Le stratificazioni, aggiunte al Tempio di *Athena*, sono riconducibili ad oltre 2500 anni di storia della città, e tra le sue 'faglie' è possibile ripercorrere alcune tra le più straordinarie vicende degli eventi umani, secondo una successione di guerre, carestie, cataclismi e rinascite verificatisi nel corso dei millenni.

Non meno importante è il concetto di trasformazione in architettura così come affrontato in *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura* di Carlos Martí Arís, in cui l'autore conduce una sintetica, ma efficace, riflessione sulla genesi costruttiva della Cattedrale di Siracusa, che da edificio pagano archetipo di Ordine Dorico, si trasforma in Basilica cristiana. A tal riguardo Arís scrive:

L'edificio sembra di conseguenza scaturire dalla sovrapposizione concettuale di due strutture elementari che si fondono tra loro in un amalgama, che lascia comunque intravedere la composizione delle parti.

I resti del tempio ionico, *l'Artemision*, attualmente esposti all'interno di una piccola sala, sono costituiti per lo più da frammenti di fusti di colonne e capitelli ionici. Tali frammenti costituiscono oggetto di studio continuo per le ipotesi ricostruttive del tempio.



**Ricostruzione della colonna del tempio:** frammenti dei fusti e dei capitelli di colonna rinvenuti nell'area di scavo.



**Restituzione tridimensionale dei due templi:** plastico esposto al Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa

Del tempio furono messe in luce, dal 1964 al 1969, mediante gli scavi dei già citati archeologi Gentili e Pelagatti, le strutture dello stereobate ed alcuni elementi del *kymation* e delle volute del capitello, fra cui gli *imoscapi* con lavorazione a rilievo della base e della parte inferiore del fusto delle colonne della *peristasi*, lavorata con un riporto di una decorazione marmorea. Tali

elementi fanno intendere che il tempio siracusano sia simile ai templi ionici dell'Asia minore come l'*Artemision* di Efeso. Le recenti scoperte archeologiche hanno permesso di individuare in modo preciso i margini del *crepidoma* e, in particolar modo, di fornire nuove ipotesi sulla datazione del tempio. Tali risultati sono tutt'oggi oggetto di studi da parte di Lorenzo Guzzardi, della Soprintendenza Archeologica di Siracusa, e di Giuseppe Voza, consulente archeologo dell'amministrazione comunale.

### La struttura del padiglione

Nella *Naturalis historia*, Plinio il Vecchio racconta che il tempio di Diana a Efeso era scampato alle più violente scosse telluriche perché le sue fondamenta erano protette da "[...] uno strato di carbone e da un altro di velli di lana. Quando arrivavano le scosse, l'edificio sacro non ondeggiava paurosamente: scivolava dolcemente sul terreno, e rimaneva indenne [...]".



**Il progetto:** vista del padiglione ultimato da Piazza Minerva, sulla sinistra il fianco della Cattedrale, sullo sfondo Piazza Duomo.

Come si è già detto, gli allineamenti e le giaciture dei piani di appoggio esatti della struttura portante del padiglione scaturiscono dallo scavo archeologico, che determina il rilevato del piano di fondazione con la perimetrazione esatta del tempio ionico.

La considerevole valenza archeologica del sito impone interventi in prevalenza reversibili, a basso impatto e compatibili con le peculiarità del luogo. Infatti, si prevede la realizzazione di una struttura portante del padiglione composta da un sistema puntuale e circoscritto di 'appoggi', degli isolatori sismici elastomerici HDRB/LRB. Gli isolatori costituiscono la base dei pilastri e della struttura intelaiata di c.a. del padiglione. L'intervento è per la maggior parte reversibile e particolarmente adatto alle attuali condizioni del sito archeologico. Il sistema strutturale prevede anche una parete di contenimento del terreno limitrofo, costituita da una serie di blocchi ancorati e ammassati tra di loro, che diventa limite dell'area di scavo, anch'essa reversibile.

L'edificio è pensato come un 'guscio' rigido, che contiene e protegge l'area archeologica. La forma e la tipologia della struttura portante del padiglione sono conseguenza di alcuni principi riconducibili non solo a valori di carattere urbano, come l'eccezionale contesto storico-architettonico, ma anche alla straordinaria rilevanza del sito archeologico e alla contiguità del piano seminterrato dell'edificio comunale esistente, che ingloba in parte gli scavi dell'*Artemision*. I caratteri del sito e il programma di progetto hanno suggerito la progettazione di un edificio che prevedesse una struttura portante perimetrale, la quale poggia esclusivamente sul piano di fondazione del setto verticale e della parete di contenimento, poiché il rilevato archeologico rende impossibile la realizzazione di travature interne di collegamento dei setti. Il solaio di copertura è del tipo in latero-cemento e travi in c.a. ancorate alle pareti laterali.

#### Paramenti murari

Il padiglione determina una ricucitura urbana, atta a ripristinare la continuità dei fronti di piazza Minerva. Il rivestimento perimetrale è caratterizzato da una trama e una tessitura muraria poco enfatiche che rimandano a ritmi e trame peculiari del periodo medievale o catalano. Sono questi caratteri prevalenti che strutturano la composizione dei paramenti murari di molti edifici di Ortigia, sui quali si è innestato il barocco dopo il sisma del 1693.

La trama e la tessitura del rivestimento evocano il paramento murario catalano della chiesa di S. Sebastianello. La chiesa era situata nell'area adiacente al padiglione e fu demolita in occasione della realizzazione degli edifici comunali del Rapisardi. A tal proposito, l'intenzione era quella di realizzare il fronte di un edificio 'silente' su Piazza Minerva, che fosse in grado di ascoltare il suono proveniente dagli straordinari monumenti limitrofi. L'unico accento è costituito da un taglio verticale nella parete che opera una connessione visiva e spaziale diretta tra i reperti del tempio ionico e la colonna d'angolo del tempio di Atena.

#### English abstract

The entrance hall to the Artemision archaeological site allows Archeology to become an active founding component of Architecture. In order to recall the ancient naòs the exhibition path begins with an entrance hall structured as an open cell, and then it moves into the main hall. This is mainly composed by a system of two floating monoliths, suspended from the ground, which reveals the view of the archeological level below. The highly plastic structure of the room is further stressed by the light filtering from a suspended lantern which transfers the light of the hypogean rooms of the Latomie del Paradiso. The architectural style is deliberately silent in order to better harmonize with surrounding structures: the only significant feature is a vertical cut in the wall, which creates a visual and spatial connection with the angular column of the temple of Athena, now included in the Cathedral. The visit continues descending to the excavations level and it ends in the garden of spontaneous vegetation, dedicated to the goddess of woods and nymphs.



MAURO MARZO

## Schizzi e Rovine

Relazioni tra cose nascenti e cose in via di estinzione nella didattica di Francesco Venezia

Poche questioni, pochi libri, pochi maestri d'adozione riemergono con continuità nell'opera di Francesco Venezia, architetto napoletano "appartato dai dibattiti locali, come dai rumori provenienti dal mondo ufficiale" (Tafari 1986), connotato da una "radicale indifferenza per gli allettamenti della novità" (Dal Co 1995).

Che poche selezionate questioni costituiscano la base speculativa del suo lavoro di architetto è cosa risaputa. È anzi lo stesso Venezia a sottolineare come i propri scritti manifestino nel loro insieme "una certa inclinazione a ritornare - con perseveranza e qualche volta con ossessione - su poche idee" (Venezia 1990).

Tra tali questioni, il tema della rovina assume un ruolo di assoluta centralità sia nella sua produzione teorica che in quella progettuale. Non occorre qui ricordare la sua interpretazione di alcune opere di Alvar Aalto come rovine e figure dalla simmetria infranta, né citare i suoi studi sul tempio della Fortuna Primigenia di Palestrina, né tanto meno riportare le riflessioni sul rapporto tra "tempo della rovina" e "tempo del cantiere", elaborate durante la realizzazione di quel museo di Gibellina che segnò l'affermazione della fama di Venezia sulla scena internazionale.

Per rendersi conto di quanto, poi, i suoi stessi edifici aspirino a costruirsi in forma di rovine è sufficiente fermarsi un attimo ad osservare il recinto del deposito, che sorge poco discosto dal Laboratorio Prove Materiali dello Iuav a Mestre, o i muri del piccolo Giardino di Gibellina.



Francesco Venezia, Laboratorio prove materiali dello Iuav a Mestre, 1995-2002. Veduta dell'interno del piccolo padiglione di testata in calcestruzzo liscio e calcestruzzo a strati e lavato.



Francesco Venezia, Laboratorio prove materiali dello Iuav a Mestre, 1995-2002. Veduta dell'esterno del piccolo padiglione di testata in calcestruzzo liscio e calcestruzzo a strati e lavato.



Francesco Venezia, Un piccolo giardino a Gibellina, 1984-87. Particolare dell'interno: l'arancio piantato nella terra rossa.



Francesco Venezia, Un piccolo giardino a Gibellina, 1984-87. Particolare dell'interno con la fontana in travertino e gli archi di spolio

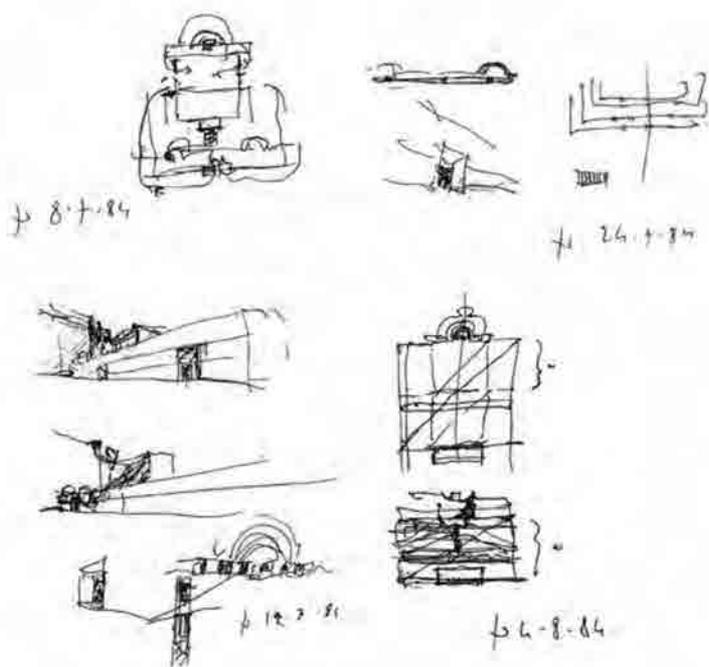
Sono questioni ben note a chi ama l'architettura e conosce il pensiero di Francesco Venezia e, d'altra parte, a un non addetto ai lavori basterebbe sfogliare uno dei tanti libri dedicati alla sua opera, osservare gli schizzi che sempre accompagnano le sue pubblicazioni, limitarsi a leggere i titoli di alcuni capitoli della sua monografia – "*Architetture di spolio*", "*Nel teatro del terremoto*", "*Incontro con l'antico*" – per cogliere il rilievo e la pregnanza assunti dal tema della rovina nei suoi studi sull'architettura e nei suoi stessi progetti.



Francesco Venezia, Atrio tetrastilo a Pompei.



Francesco Venezia, Schizzo di studio dell'accesso al tempio a Segesta.



Francesco Venezia. Schizzi di studio del Tempio della Fortuna Primigenia a Palestrina.

In questa sede è dunque forse più utile provare a spostare l'asse del ragionamento, dall'analisi del ruolo rivestito da tale tema nell'opera di Francesco Venezia, alla verifica del peso che esso assume nella sua attività di docente universitario, al fine di provare a enucleare su quali idee si fondi la sua attività didattica, a cogliere in filigrana le connessioni tra insegnamento e pratica dell'architettura, a sottolineare come, al di là delle apparenti variazioni di superficie, gli oggetti proposti alle riflessioni progettuali degli studenti nel corso degli anni siano rimasti, nel profondo, immutati.

Per costruire tale ragionamento ci baseremo su alcune pubblicazioni che raccolgono gli esiti didattici dei laboratori di Progettazione architettonica tenuti dal docente napoletano presso l'Università degli Studi di Genova e, successivamente, presso l'Università luav di Venezia. Nonostante l'originalità degli aspetti metodologici e l'interesse dei risultati didattici, tali libri curati da alcuni suoi allievi (Orazio Basso, Michele De Mattio *et alii*) ed editi in tiratura limitata, hanno avuto una diffusione piuttosto contenuta e circoscritta essenzialmente al ristretto mondo accademico. È forse anche per questo che, nella vasta letteratura intorno alla produzione intellettuale di questo architetto, non figurano ancora studi critici che si misurino con quell'ineludibile intreccio formato dal Venezia progettista e dal Venezia docente. Riteniamo invero che le pubblicazioni che raccolgono gli esiti delle esercitazioni progettuali svolte dai suoi studenti consentano, nel loro insieme, di far emergere con grande evidenza una questione che costituisce insieme il fondamento su cui si basa il suo lavoro, la costante dei suoi studi e il nucleo centrale del suo insegnamento: solo esercitando il pensiero su pochi temi progettuali, solo assumendoli come fuochi di riflessione inesauribili, solo interrogandosi sul modo in cui essi sono stati risolti nelle grandi opere ereditate dal passato e affrontati dai maestri che ci hanno preceduto, si può oltrepassare la superficie dell'architettura e giungere ad indagarne l'intima struttura.



Prospetto del Ponte Ambroix a Lunel in Francia

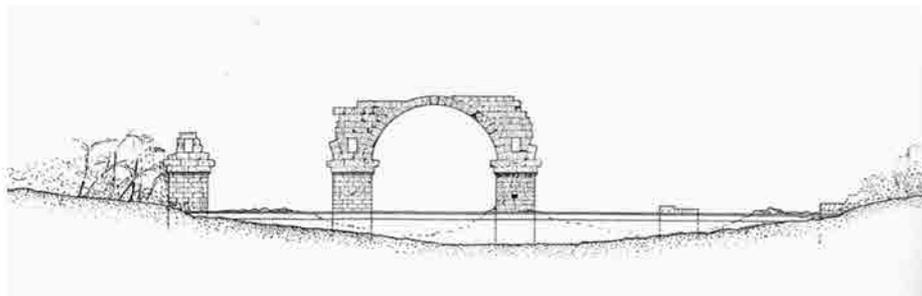
Per guidare dunque i discenti ad individuare nuclei tematici stabili e resistenti alle mode che tramontano, per fargli assumere consapevolezza circa la necessità di eleggere maestri d'adozione con cui misurarsi nel corso dell'*iter* formativo e della futura carriera di progettisti, Francesco Venezia propone loro di ragionare su questioni apparentemente lontane, ma invero vicine al punto da collimare come parti di un unico pensiero, come declinazioni della medesima strategia didattica.

Schizzi e rovine, intenti di progetti lasciati allo stato embrionale da grandi architetti di un passato più o meno recente e ciò che resta di edifici costruiti in epoche remote, progetti interrotti da interpretare e avanzi della magnificenza di un passato con cui far dialogare il nostro lavoro presente. È tra questi poli che si collocano i temi della didattica di Francesco Venezia. Come Manfredo Tafuri, nell'introduzione a *La sfera e il labirinto*, sottolinea che "un'opera fallita, un tentativo irrealizzato, un frammento" possono porre questioni e interrogativi che risultano invece nascosti "dalla compiutezza di opere assurde alla dignità di «testi»", così Francesco Venezia costruisce percorsi di apprendimento articolati attraverso ragionamenti e indagini che hanno come oggetto non opere formalmente compiute, ma schizzi di difficile decifrazione e resti misteriosi di vestigia antiche, idee di progetti nascenti e ruderi, al fine di rinvenire una trama di possibili relazioni che restituiscano un senso e un ordine possibili al caos e alla frammentarietà dei luoghi e delle culture del presente.

Se è vero che lo studio del rapporto tra rovine e progetto contemporaneo costituisce uno dei principali nuclei tematici intorno a cui ruota il pensiero di Francesco Venezia, non sorprende che la riflessione sulle rovine sia assunta quale tema monografico di molti suoi corsi di progettazione.

I laboratori degli a.a. 2004-2005 e 2006-2007, ad esempio, erano incentrati, il primo su progetti elaborati a partire da frammenti di ponti in rovina e, il secondo a partire dall'idea di trasferire l'*Ara Pacis* dalla sua "gabbia sul Lungotevere", all'interno del rudere del Mausoleo di Augusto. Se in quest'ultimo tema è da cogliere un deliberato intento provocatorio, data la coincidenza temporale del corso con l'inaugurazione del dibattuto Museo di Richard Meier a Roma, il tema dell'a.a. 2004-2005 si basava sulla progettazione di piccole architetture da costruirsi a ridosso o al di sopra di ciò che resta di ponti semidistrutti, delle loro arcate monche, di campate e piloni isolati nell'alveo dei fiumi. Come nel corso della storia i ponti sono talora divenuti spazi lineari in cui edificare case, collocare botteghe, innalzare edicole votive, così il laboratorio didattico provava a restituire un senso possibile a strutture mutile e "frammenti superstiti che hanno assunto per l'azione del tempo l'aspetto di parti della natura, fattori di un paesaggio patetico" (Venezia in Basso, De Mattio, Fierro, Frisone 2005). All'originaria azione del "collegare sponde opposte di un fiume" che sta alla base dell'idea stessa del ponte, si affiancava, nell'esercizio progettuale, un ragionamento intorno alla possibilità di "fondare su ponti" nuovi edifici, di predisporre atti, insediativi e simbolici insieme, per rendere abitabili alcuni ponti assunti come

casi-studio. Lo studente restituiva così nuovi valori d'uso e formali ai frammenti di ponti in rovina, ai ruderi del Pont Ambroix a Lunel, del Pont Vieux a Brives Charensac, a quelli maestosi del ponte di Augusto a Narni.



Prospetto del Ponte Ambroix a Lunel in Francia

Su una questione diversa da quella della rovina – ma vedremo come la differenza sia solo apparente – erano invece incentrati alcuni corsi tenuti negli anni 1987-1992 (periodo in cui Francesco Venezia, insegnava presso la Facoltà di Architettura di Genova) e negli anni 1992-1994 (in cui il docente era già passato allo IUAV) che indagavano il tema dell'"incompiuto" a partire da alcuni progetti lasciati interrotti da maestri dell'architettura.

In tali corsi agli studenti veniva proposto lo studio interpretativo di alcuni schizzi relativi a progetti mai giunti a definizione architettonica. Prigionieri della loro condizione di "idee allo stato nascente", tali progetti divenivano frammenti da decifrare, resti sui quali avviare, come archeologi, indagini per "indizi e congetture" (Burlando, Campo, Pinna 1996; Ciruzzi, De Mattio Fierri 1995).

Il ridisegno interpretativo degli schizzi iniziali induceva lo studente a confrontarsi con la specificità di alcune questioni compositive atemporali e a confrontarsi con le esigenze espresse dal vivere contemporaneo. Più che proporre allo studente di affrontare temi immediatamente riferibili all'emergere di occasionali necessità espresse dalla città o dal territorio, Francesco Venezia lo invitava quindi a riflettere sull'importanza della fase ideativa del progetto, sulla necessità di imbastire un dialogo con gli autori di quegli stessi schizzi – fossero essi Le Corbusier o Adalberto Libera, Mies van der Rohe o Giuseppe Terragni, Adolf Loos o Alvar Aalto – sulla possibilità di attualizzare i loro sforzi e i loro risultati.

Il taglio di un altro laboratorio, quello dell'a.a. 2005-2006 in particolare, si discostava dai corsi da noi illustrati finora, tutti riconducibili, da un lato, al tema delle rovine e, dall'altro, e quello di schizzi e progetti appena abbozzati da maestri. Ragionando sulla possibilità di connettere tra loro questi due temi, piuttosto che isolarli, tale laboratorio non poneva al centro delle esercitazioni progettuali né rovine esistenti, né schizzi di progetti incompleti, bensì architetture compiutamente progettate, ma non giunte ad edificazione, rovine da immaginare a partire da manufatti mai costruiti.

L'originalità metodologica del corso, dedicato al tema del "Non finito in architettura", consisteva dunque nel proporre ai discenti un esercizio articolato in azioni sottrattive e procedimenti additivi. Nella finzione dell'esercitazione accademica si supponeva che alcuni progetti magistrali, non realizzati nella realtà storica, fossero stati almeno in parte edificati e che la fase costruttiva di tali opere, interrotta per svariate motivazioni, avesse consegnato al presente delle "rovine moderne", delle "archeologie del presente", dei "non-finiti" in attesa di progetti che potessero risarcirli della loro incompiutezza.

L'iter del laboratorio era strutturato in modo da accompagnare lo studente a 'progettare' in forma di rudere opere non realizzate di Frank Lloyd Wright, di Le Corbusier, di Sigurd Lewerentz fino ad indirizzarlo alla riflessione su alcune questioni centrali per elaborare un progetto in

prossimità, o a diretto contatto, di preesistenze. Il discente era così condotto a ragionare sulle relazioni che stabiliscono tra loro le parti che compongono un'architettura, sul senso che porta con sé ogni azione compositiva che prima sottragga e poi aggiunga segni ad un'opera, sulla necessità di imbastire dialoghi a distanza con i maestri, sul terreno dei loro stessi progetti.

Un esercizio didattico eminentemente selettivo, dunque, volto ad analizzare la forma architettonica, a smontarla, a manipolarla in modo da giungere allo studio dei procedimenti che sovrintendono alla produzione della forma stessa.

La Christian Catholic Church per Zion City del 1911-15 di Wright, il crematorio a Bergaliden del 1914 di Lewerentz e due progetti di Le Corbusier, l'Unité d'habitation di Strasbourg del 1951 e la chiesa per il nuovo ospedale di Venezia del 1966 (elaborato con Guillermo Jullian de la Fuente), diventavano oggetto di letture figurative, di smontaggi compositivi, di virtuali "runderizzazioni". Agli studenti si dava così la possibilità di ragionare sulla valenza estetica e sulla forza espressiva di "non-finiti" d'autore da assimilare ad antiche rovine.

È forse proprio il tema di questo laboratorio a dimostrare, più degli altri, l'utilità di uno studio che indaghi – assai più di quanto queste brevi note consentano – il metodo, le finalità e i temi della didattica di Francesco Venezia, per approfondire la conoscenza della sua figura di architetto e studioso di architettura, per delineare con maggior precisione i contorni di un pensiero progettuale nel quale, come ebbe a scrivere Tafuri (1986), "tempo storico e sospensione del tempo, materia e astrazione intrattengono fra loro un pensoso colloquio".

Creando una sorta di cortocircuito tra rovine e schizzi di progetti incompiuti, l'oggetto di tale laboratorio permette di sovrapporre, di leggere in trasparenza, di montare in una dissolvenza incrociata, due temi apparentemente distanti che permeano l'intera opera di Venezia. Innesta il tempo di chi studia le eredità del passato su quello di chi, a partire da esse, progetta. Assimila e confonde immagini e tempi di opere in costruzione e di ciò che resta di edifici che furono cantieri. Consente di avvicinarci a quel tempo ciclico e ineluttabile che abita la mente di Francesco Venezia; un tempo elicoidale in cui le cose nascenti e quelle in via di estinzione raccontano un'unica storia. Sempre la stessa.

L'autore e la redazione di Engramma ringraziano il prof. Marco Biraghi e la prof. Antonella Sbrilli per l'attenzione e la cura che hanno dedicato alla revisione di questo testo.

## Nota biografica

Francesco Venezia è docente ordinario di Composizione Architettonica dal 1986, è stato *visiting professor* in varie università - dalla Graduate School della Harvard University all'École Polytechnique Fédérale de Lausanne, dalla Sommeracademie Berlin all'Accademia di Architettura di Mendrisio -, e insegna attualmente Progettazione architettonica presso la Facoltà di Architettura dell'Università Iuav di Venezia. Accademico di San Luca, medaglia d'argento del Presidente della Repubblica Italiana "Ai benemeriti della Cultura", ha tenuto conferenze e partecipato a seminari nelle principali città dei continenti europeo, americano e asiatico. La sua opera è stata pubblicata in diversi manuali di storia dell'architettura contemporanea e in innumerevoli riviste specialistiche di rilevanza internazionale. Figura assai nota in ambito internazionale per la qualità dei suoi progetti e il rigore di una ricerca condotta intorno al rapporto tra architettura e tempo, le cui riflessioni e i cui esiti si sono sedimentati, nel corso degli anni, in opere realizzate, conferenze e scritti.

## English abstract

Mauro Marzo Schizzi e rovine Relazioni tra cose nascenti e cose in via di estinzione nella didattica di Francesco Venezia The relationship between the study of ruins and contemporary planning is certainly one of the most investigated subjects in Francesco Venezia's work. This topic can indeed be considered as one of the fundamental features of his thought. Not many people outside academia know that his thoughts about ruins have become the main subject of his workshops on planning. My aim in this paper is to shift the focus of attention from the role this topic plays in the planning work of Francesco Venezia to the one it plays in his activity as a docent. In what follows, I will try to single out the fundamental ideas around which his teaching revolves and to draw attention on the close connections between his teaching and planning activity. The work intends to show that the analysis of his method, objectives and teaching can substantially contribute to the understanding his profile as an architect.

## Riferimenti bibliografici

Basso, De Mattio, Fierro, Frisone 2005 O. Basso, M. De Mattio, S. Fierro, C. Frisone, S. Los (a cura di), *Fondare su ponti. Laboratorio di Progettazione Architettonica 1 diretto da Francesco Venezia*, Università Iuav di Venezia, Pordenone 2005

Basso, De Mattio, Fierro, Frisone 2007 O. Basso, M. De Mattio, S. Fierro, C. Frisone (a cura di), *Non finito in architettura. Laboratorio di Progettazione Architettonica 1 diretto da Francesco Venezia*, Università Iuav di Venezia, Pordenone 2007

Basso, De Mattio, Fierro, Frisone 2008 O. Basso, M. De Mattio, C. Frisone (a cura di), *Nel ventre dell'antico. Trasferimento dell'Ara pacis nel Mausoleo di Augusto. Laboratorio di Progettazione Architettonica 1 diretto da Francesco Venezia*, Università Iuav di Venezia, Pordenone 2008

Burlando, Campo, Pinna 1996 P. Burlando, D. Campo, E. Pinna (a cura di), *Idee allo stato nascente da un corso di Francesco Venezia*, Milano s.d. 1996[?]

Ciruzzi, De Mattio Fierri 1995 B. Ciruzzi, M. De Mattio, S. Fierro, C. Frisone (a cura di), *Indizi e congetture. Due corsi di Progettazione Architettonica tenuti da Francesco Venezia*, Milano 1995

Dal Co 1995 F. Dal Co, *Forme e tempo. Sul lavoro di Francesco Venezia*, in «Korean Architects», n. 8, 1995; ripubblicato in Venezia, 2006, p. 302.

M. Marzo, Francesco Venezia: insegnare con le rovine, in «Festival dell'Architettura Magazine», 17 gennaio 2011, [ISSN 2039-0491] (<http://www.festivalarchitettura.it/festival/It/ArticoliMagazineDetail.asp?ID=35&pmagazine=3&pagecomm=1>)

Monestiroli Venezia 2011 A. Monestiroli, F. Venezia; *Conversazione tra Antonio Monestiroli e Francesco Venezia*, in «Casabella», LXXV, 800, aprile 2011, pp. 34-51

Tafuri 1980 M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1980, pp. 18-19. Devo alla prof. Antonella Sbrilli dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", che qui ringrazio, il suggerimento di provare ad approfondire tale questione.

Tafuri 1986 M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Torino 1986

Venezia 1990 F. Venezia, *Scritti brevi. 1975-1989*, seconda ed. aggiornata, Napoli 1990.

Venezia 1997 F. Venezia, *Saper credere in architettura. Trentadue domande a Francesco Venezia*, a cura di P. Di Martino, Napoli 1997.

Venezia 2006 F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni* [1998], Milano 2006.

GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO

## Attraverso la storia

Le 'architetture archeologiche' di Carlo Scarpa

Il tema del rapporto con il passato e con la preesistenza architettonica caratterizza tutta l'opera di Carlo Scarpa. Già nelle primissime opere veneziane e muranesi degli anni Venti, come anche nelle successive e più note realizzazioni del Museo di Castelvecchio o della sistemazione di Palazzo Querini-Stampalia, il manufatto antico diventa l'oggetto di un'appassionata analisi storica e filologica da cui scaturiscono i temi compositivi e formali, che conducono, non senza correzioni e ripensamenti, alla riqualificazione delle strutture e degli spazi esistenti, congiuntamente alla soluzione di problemi architettonici e funzionali. Nonostante questo stretto legame con il passato, che non verrà mai meno, Scarpa si accosterà al tema della progettazione in ambito archeologico solo in due casi e solo negli ultimi anni della sua attività.

Per comprendere la differenza tra i lavori 'archeologici' di Scarpa e gli altri progetti realizzati in luoghi comunque carichi di tracce della storia, è necessaria una breve riflessione. Scarpa si trova a lavorare con dei resti archeologici che hanno perso la loro funzione originaria e hanno assunto quella di 'testimoni', o 'prove', dell'evoluzione del luogo in cui si trovano. Mentre in altri lavori, ad esempio nel Museo di Castelvecchio o nelle Gallerie dell'Accademia, le tracce del passato sono parte integrante dell'edificio nel quale egli si trova ad operare e non possono essere considerate testimoni di un'altra memoria, nei progetti archeologici questa memoria si scinde e le tracce del passato si trasformano da soggetto in oggetto, da contenitore a contenuto dell'allestimento progettuale.

In questo senso, lo sforzo che egli compie in entrambi i progetti qui presentati, non è quello di restituire i manufatti ad un utilizzo che risponda ad esigenze pratiche, ma di integrarli all'interno del contesto urbano e architettonico al fine di far 'ricordare', e al tempo stesso di 'nobilitare', attraverso la storia. In entrambi i progetti, che si possono quindi assimilare a progetti di allestimenti museali, Scarpa si limita a creare dei percorsi che, attraverso continui cambi di quota, restituiscono al visitatore l'impressione di spostarsi da uno strato archeologico all'altro, percorrendo, in un certo senso, le diverse epoche che hanno visto la metamorfosi di quei luoghi. La prima occasione di approccio al tema archeologico viene offerta a Scarpa nel 1971, quando il Comune di Brescia gli affida il progetto di allestimento del Museo delle Armi all'interno del castello cittadino. La rocca che domina la città, sito di grande valore storico e simbolico, è frutto di secolari trasformazioni: all'acropoli romana, che qui sorgeva, si sovrapposero la cittadella fortificata nel Medioevo, la roccaforte veneziana nel Cinquecento e infine il fortino militare francese e austriaco costruito tra il XVIII e XIX secolo. Scarpa si trova ad operare su un restauro già avviato dall'amministrazione che, attraverso alcuni saggi di scavo, aveva appena messo in luce le diverse stratificazioni della collina fino allo strato più antico, costituito dai resti di un tempio romano con la crepidine parzialmente conservata.

Nel progetto Scarpa prevede il collegamento tra le sale superiori, destinate ad accogliere le armi, e la zona inferiore, dove i reperti archeologici emersi con gli scavi diventano l'oggetto dell'esposizione. Il cardine del progetto è rappresentato dal sistema dei percorsi. Alcune passerelle, distribuite a varie quote all'interno di un volume vuoto, permettono di osservare – sul fondo di questo – i resti delle antiche strutture romane, offrendo prospettive e visuali di volta in volta differenti. Si tratta di un percorso nella storia della rocca, che si svolge, via via, scendendo nelle diverse stratificazioni della collina.

Il progetto verrà bloccato dalla Soprintendenza a causa della prevista parziale demolizione di un muro antico; verrà completato postumo nel 1988, da Francesco Rovetta, che fin dall'inizio aveva collaborato con Scarpa alla progettazione. Il progetto di Brescia può essere in qualche modo considerato una tappa del percorso che porterà Scarpa al suo secondo progetto archeologico.

Ben più complesso e articolato, benché vi siano alcuni caratteri comuni con il progetto bresciano, è il progetto realizzato da Scarpa per gli scavi di Piazza Duomo a Feltre. Esso appartiene ad una tipologia fondamentale all'interno della tematica del rapporto tra architettura e memorie archeologiche, ossia quello della copertura/piazza che, pur ricavando uno spazio architettonico ipogeo, mantiene la funzione urbana dell'area archeologica messa in luce.

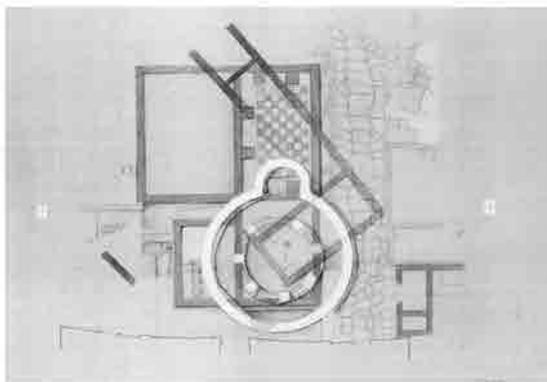
*Feltria, municipium* ascritto alla tribù *Maenia*, era una città retica ovvero fondata, secondo la testimonianza di Plinio il Vecchio, dai Rezi che abitavano la zona prima della conquista romana. Il centro abitato aveva goduto di una certa ricchezza tra I secolo a.C. e il I secolo d.C. poiché si trovava sul tracciato della via Claudia Augusta, un'importante via di traffico che, partendo da Altino e attraversando la valle dell'Adige e le Alpi, giungeva nel Norico, sulle rive del Danubio.

Nonostante si trovasse al centro di una rete di strade commerciali e avesse raggiunto una discreta dimensione, gli scavi e i ritrovamenti erano stati sporadici fino al 1970, quando, su pressioni dell'architetto Alberto Alpago-Novello, appassionato di storia locale, si decise di effettuare un saggio di scavo nella zona antistante il Duomo. La scelta non fu casuale: nel 1926, proprio davanti alla porta principale del Duomo, a una profondità di circa 2 metri, erano venute alla luce alcune lastre marmoree, da subito giustamente interpretate come i resti di una vasca battesimale ad immersione.

Le campagne di scavo, effettuate tra il 1970 e il 1973 e poi proseguite negli anni successivi, misero in luce un vasto complesso archeologico che comprendeva una larga strada romana, i resti di alcune abitazioni e botteghe coeve, alcuni grandi ambienti con pavimentazioni policrome in *opus sectile* – attribuiti più tardi alla *schola* dei dendrofori – alcune strutture altomedievali, ma soprattutto un grande battistero tardo antico (V-VII secolo d.C.) a pianta circolare che, vista la sua quasi perfetta sovrapposizione con il Duomo, attestava la continuità dell'utilizzo dell'area in senso culturale e religioso e costituiva un esempio interessantissimo delle successive stratificazioni storiche che la città aveva vissuto nei lunghi anni di oblio dopo la caduta di Roma.



L'area degli scavi di fronte al Duomo di Feltre

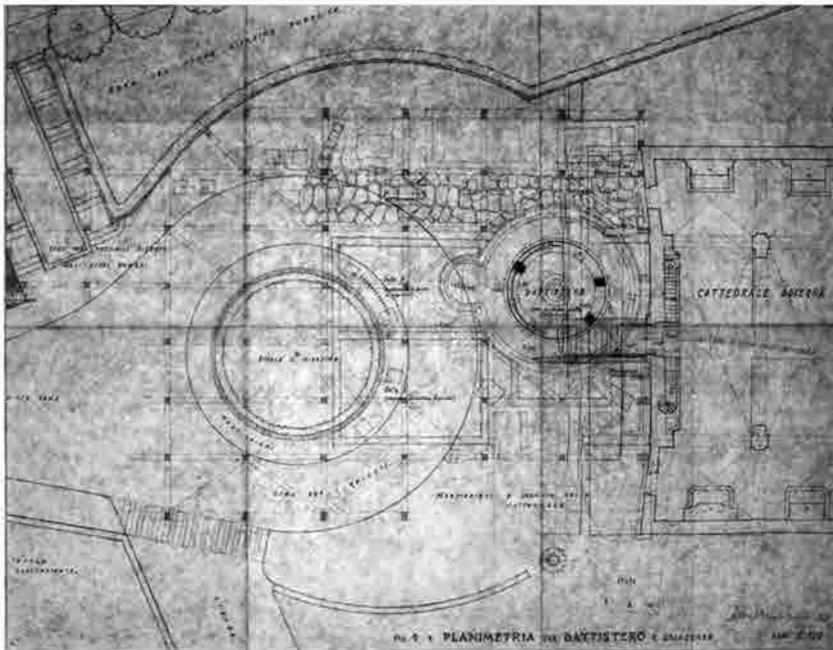
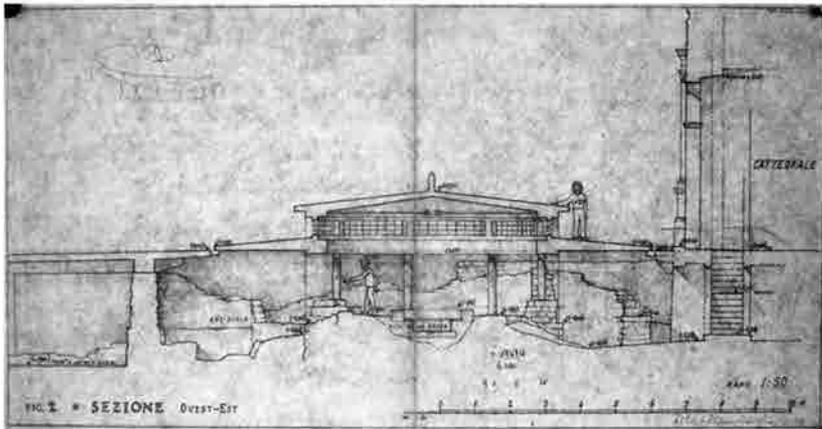


Rilievo della stratificazione dei manufatti rinvenuti

Anche a Feltre, dunque, Scarpa si sarebbe dovuto confrontare con le stratificazioni della città ma, in questo caso, con una difficoltà in più: la piazza dove erano stati effettuati gli scavi era un luogo centrale nella vita della comunità e come tale ne andava preservata la funzione. Si rendeva quindi necessario ricorrere ad una soluzione che permettesse ai fedeli della città di continuare a frequentare il Duomo, soprattutto in occasione delle feste religiose.

Oltre alle difficoltà legate alla morfologia del sito, a complicare l'intervento di Scarpa intervennero le diverse istituzioni coinvolte nell'attività di scavo e di progetto. Fin dall'inizio vi furono incomprensioni con i diversi enti: la Soprintendenza, il Comune di Feltre, la Fabbriceria del Duomo e, a Roma, la Pontificia commissione per l'arte sacra.

Lo stesso Alpago-Novello, che già nel 1926 aveva seguito gli scavi della piazza, su incarico della Fabbriceria del Duomo, aveva presentato un progetto alla Commissione Edilizia per la sistemazione del sagrato. La sua proposta prevedeva la netta separazione tra i resti del battistero, collegato alla cattedrale da una scala interna alla chiesa, e i resti 'pagani' per i quali aveva previsto una semplice struttura a pilastri, per nulla rispettosa degli scavi sottostanti. Tale soluzione fu fortunatamente bocciata in quanto giudicata "avulsa dall'ambiente e inadeguata all'importanza dei reperti archeologici".



Alberto Alpago-Novello, Progetto per gli scavi del Duomo di Feltre, 1972

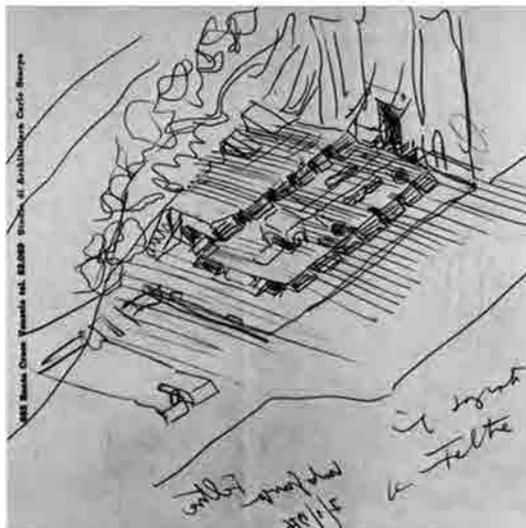
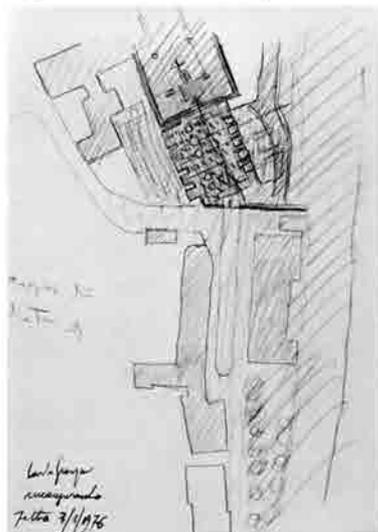
Nel 1973 le due soprintendenze coinvolte, decisero di affidare l'incarico direttamente a Carlo Scarpa. Come si è visto anche nel progetto per il Museo delle Armi a Brescia, le incomprensioni tra i vari enti non erano una novità per l'architetto. Tali incomprensioni derivavano quasi sempre dalle scelte architettoniche, che scontentavano o i conservatori o le altre figure coinvolte. Il reale motivo per cui, alla fine, il progetto non fu realizzato non è stato ancora indagato fino in fondo e necessita di ulteriori approfondimenti, da condurre negli archivi delle Soprintendenze.

Il problema architettonico e urbanistico che Scarpa si trovò ad affrontare a Feltre era tutt'altro che semplice: era infatti necessario risolvere allo stesso tempo la questione conservativa, con una copertura che proteggesse l'area degli scavi, e quella funzionale, in modo che il sagrato continuasse ad essere utilizzato per le cerimonie liturgiche e le processioni che tradizionalmente utilizzavano l'accesso principale del Duomo.

Ferruccio Franzoia, che fu collaboratore di Scarpa durante l'intero iter progettuale, ricorda che la prima cosa rilevata dall'architetto, quando, nel 1973, si recò a Feltre per il primo sopralluogo, era stata la disomogeneità dell'area e il senso di incompiutezza e casualità dato dall'aspetto anonimo della facciata del Duomo, dall'incombenza del terrapieno ottocentesco a Nord della piazza e dalla grande fossa archeologica a cielo aperto.

Scarpa sviluppò il progetto a partire dal problema dell'accessibilità all'area. Egli operò da un lato riflettendo sul rapporto visuale tra la piazza e via Roma, la principale strada di accesso alla chiesa, dall'altro cercando di risolvere il problema del dislivello tra la quota del sagrato e del terrapieno a nord. L'architetto cominciò quindi a ragionare sull'area, ipotizzando una struttura a due livelli che con una salita graduale mettesse in connessione il Duomo e la cittadella. L'intento perseguito era quello di riqualificare un'area di così alto interesse storico per la città e al tempo stesso renderne più immediata la fruizione.

Scarpa dovrà ben presto abbandonare l'idea di una copertura gradonata, che avrebbe di fatto negato la funzione della piazza, e preferire a questa una soluzione che meglio rispondesse alla duplice funzione di solaio praticabile e copertura della sottostante 'cripta' archeologica.

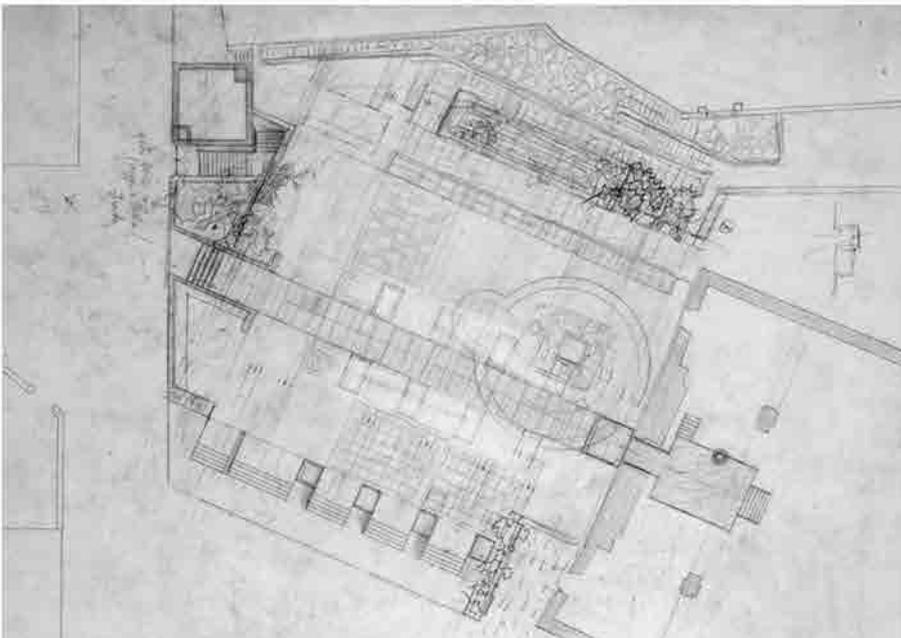
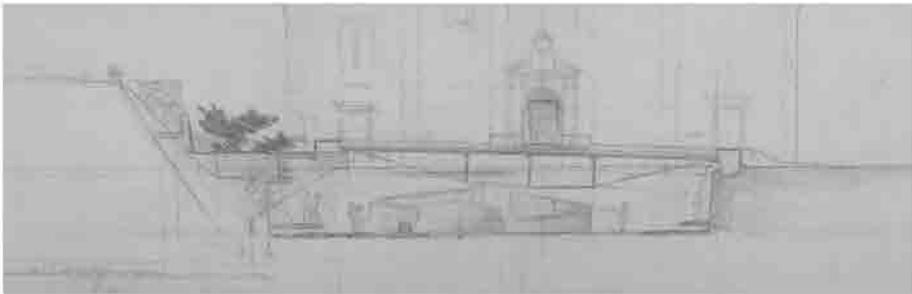


Carlo Scarpa, prime ipotesi progettuali per la copertura degli scavi del Duomo di Feltre. Treviso Archivio Scarpa

Parallelamente all'approccio urbano al tema, Scarpa affrontò il problema architettonico in due principali direzioni: dal punto di vista strutturale e dal punto di vista dell'illuminazione naturale. L'obiettivo che si prefiggeva era di riuscire a creare una struttura non invasiva per i reperti, senza punti d'appoggio nell'area di scavo, ma ancorata unicamente al limite settentrionale e

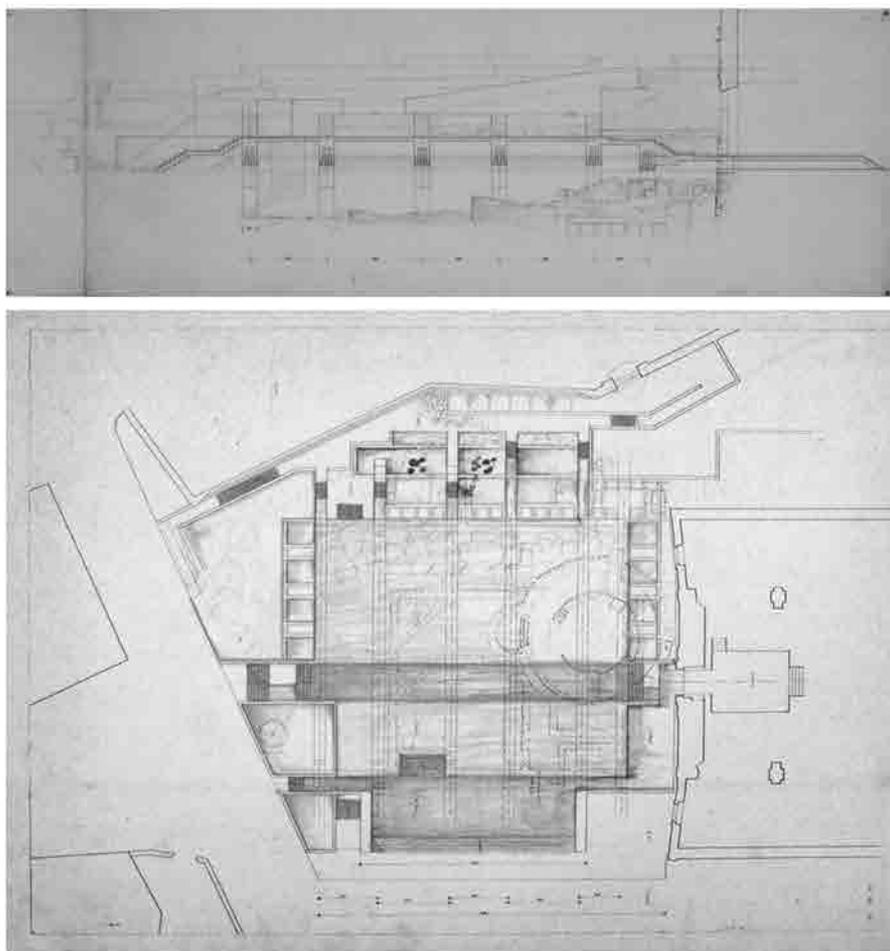
meridionale della fossa; allo stesso tempo voleva riuscire ad ottenere un'illuminazione naturale che filtrasse nella 'cripta' attraverso le travi della copertura. Tale suggestione era scaturita durante la prima visita allo scavo, quando aveva potuto osservare i resti archeologici coperti da una serie di assi sconnesse, tra le quali filtrava la luce smaterializzata dai teli di *nylon* stesi a protezione dello scavo.

Il primo progetto, realizzato nel 1976, di cui ci sono rimasti molti disegni nell'Archivio Scarpa di Treviso, prevedeva un solaio relativamente sottile, inclinato verso il lato Sud della piazza e realizzato con un getto di calcestruzzo su cassero ligneo, destinato a rimanere a vista all'intradosso della soletta. Le travi, realizzate con un sistema in acciaio e cemento e dotate di tiranti, poggiavano, a loro volta, su una doppia trave in acciaio portata da mensole in calcestruzzo armato inserite nel terrapieno che limita lo scavo. Come si vede chiaramente dalla sezione trasversale, il progetto era stato elaborato senza prestare troppa attenzione alle quote. Per dare quindi maggior respiro allo spazio interrato e per permettere una visione d'insieme degli scavi e del ritmo irregolare delle travi in copertura, Scarpa elaborò un secondo progetto.



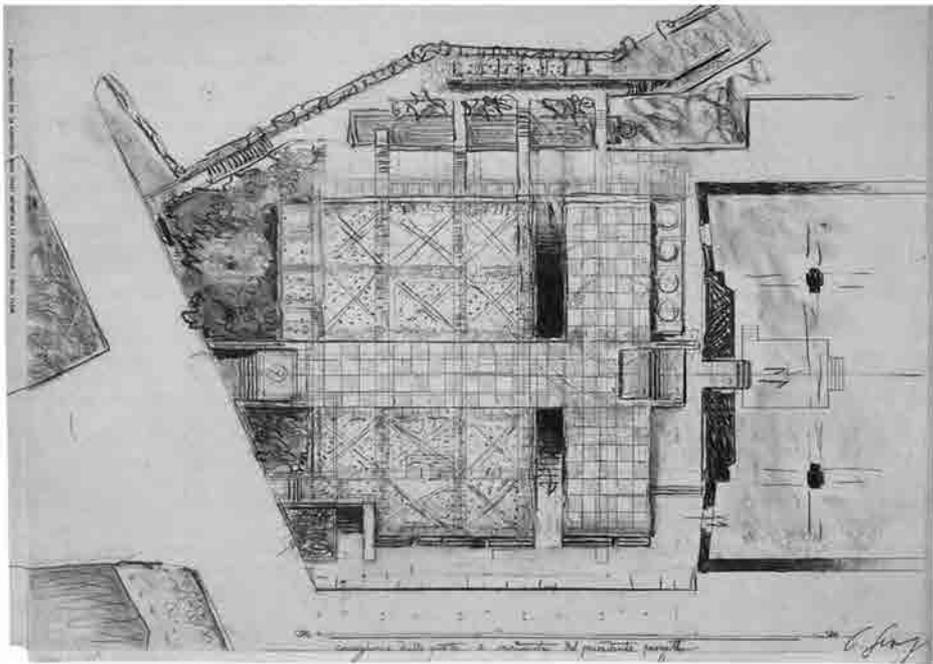
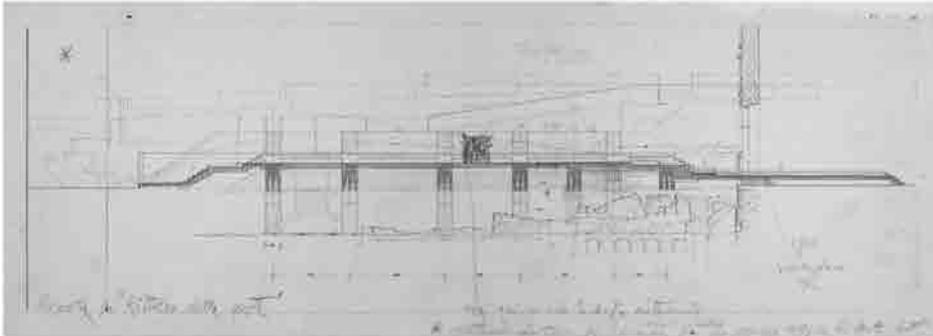
Carlo Scarpa, Progetto per la copertura degli scavi del Duomo di Feltre, prima versione (sezione e pianta), Treviso Archivio Scarpa

La seconda versione prevedeva la sostituzione delle travi in acciaio con elementi in calcestruzzo armato di grande spessore che, emergendo di oltre un metro rispetto al vecchio piano di calpestio del sagrato, avrebbero reso necessario l'accesso alla cattedrale tramite un serie di gradini. Alle grandi travi, Scarpa dà la forma di E rovesciata, per alleggerirle dal punto di vista figurativo e, al tempo stesso, ricreare quel ritmo che aveva ricercato già nella prima versione del progetto. I gradini concludevano un percorso posto in asse con l'ingresso centrale della chiesa e, proprio per sottolineare ancora di più dal punto di vista simbolico il legame tra chiesa e piazza, Scarpa portò il percorso rialzato fin dentro il Duomo, attirandosi il giudizio negativo della Pontificia Commissione, che non esitò a parlare di "manufatto sgradevole" che sarebbe "penetrato con effetto di violenza" all'interno della chiesa. Questo secondo progetto, non ancora giunto ad una versione definitiva, verrà inviato a Roma al Consiglio Superiore Antichità e Belle Arti che però non lo approverà, giudicandolo tecnicamente ed economicamente "eccessivo" rispetto alla consistenza archeologica e che arriverà addirittura a suggerire il rinterro dello scavo di cui ormai era stato acquisito un rilievo completo.



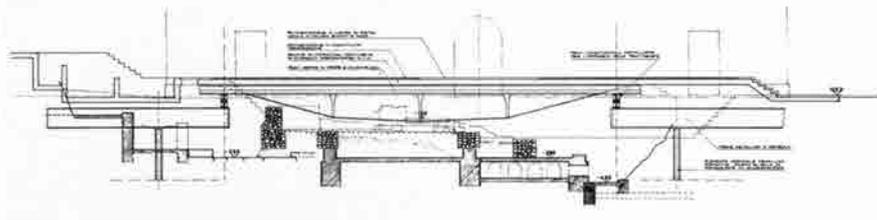
Carlo Scarpa, Progetto per la copertura degli scavi del Duomo di Feltre, seconda versione (sezione e pianta), Treviso Archivio Scarpa

Scarpa però prosegue nella progettazione, determinato a far approvare la propria idea. Il passo successivo consiste nell'abbassamento del livello di imposta delle travi di sostegno alla copertura. Così facendo, riesce ad eliminare diversi gradini che scendono verso il portale della chiesa con l'intento di trovare il consenso delle autorità ecclesiastiche, che avevano espresso fino a quel momento parere negativo, considerando l'eccessiva altezza della piazza un ostacolo allo svolgimento delle funzioni religiose, oltre che alla visibilità dell'ingresso della chiesa che, a loro avviso, sarebbe stata disturbata dalla copertura. Mentre si lavora alacremente alla definizione degli andamenti in sezione, anche la pianta cambia aspetto: si definisce sempre più l'idea di un percorso posto in asse con l'ingresso principale che attraversa la piazza e che Scarpa decide di pavimentare con blocchi squadrati in pietra di Verona, alternata a botticino bianco, così da riproporre una sorta di legame con l'interno della chiesa, pavimentata nello stesso modo.



Carlo Scarpa, Progetto per la copertura degli scavi del Duomo di Feltre, terza versione (sezione e pianta), Treviso Archivio Scarpa

Siccome, anche dopo le modifiche, l'altezza del sagrato risultava ancora eccessiva, Scarpa decise di tornare alla prima ipotesi strutturale, che vedeva la realizzazione di travi a capriata rovescia le quali, pur non diminuite nello spessore, potevano essere collocate molto vicino ai ruderi poiché permettevano comunque di travedere l'intero scavo.



Carlo Scarpa, Progetto definitivo per la copertura degli scavi del Duomo di Feltre, Treviso Archivio Scarpa

La soluzione definitiva, accompagnata da una relazione dettagliata sulla consistenza dei resti archeologici, venne infine approvata dal Consiglio Nazionale per i Beni Culturali. Ciononostante, il progetto, ormai definito in ogni suo dettaglio, non verrà mai realizzato, a causa dell'ostracismo subito da Scarpa da parte del nuovo Soprintendente, che preferirà far realizzare una copertura piana, priva di illuminazione naturale e sostenuta da pilastri.

La piazza del Duomo di Feltre si presenta oggi simile a quella di molti piccoli centri del Veneto. Nulla all'esterno fa presagire la presenza di uno scavo archeologico così ampio e di così grande interesse. Dopo essere scesi al livello archeologico, dove è assolutamente vietato scattare fotografie, ci si fa strada su passerelle che costringono a camminare piegati. La percezione dello scavo è inoltre interrotta da poderosi pilastri in cemento armato che, seguendo una griglia regolare, interrompono la visuale sul complesso.



Alcune immagini dell'attuale sistemazione degli scavi archeologici di Feltre

Se oggi, dunque, di questa straordinaria architettura scarpiana non ci rimane che il progetto, è comunque di grande interesse poter riflettere su come Scarpa sia riuscito, nonostante tutte le difficoltà incontrate, a elaborare una soluzione che valorizza il grande vuoto costituito dagli scavi. Al tempo stesso, rileggendo il progetto per Feltre, è possibile comprendere il punto di vista metodologico e compositivo di Scarpa sul difficile rapporto tra architettura e archeologia in ambito urbano.

ringraziamenti/acknowledgments l'autore e la redazione di Engramma ringraziano il prof. Alberto Ferlenga e il prof. Kurt Forster per l'attenzione e la cura che hanno dedicato alla revisione di questo testo. Si ringrazia l'Archivio Scarpa di Treviso ed in particolare la Dott.ssa Maria Pia Barzan per il prezioso aiuto nella selezione delle tavole dei progetti in corso di catalogazione.

### Bibliografia essenziale di riferimento

Luciano Pollifrone, Progetto per la protezione e la valorizzazione dei reperti romani, Feltre, in Carlo Scarpa. L'opera Completa, a cura di F. da Co e G. Mazzariol, Milano 1984

Ferruccio Franzoia, Feltre, progetto per il museo archeologico sotterraneo in "Rassegna" n. 7, 1981, II, pp. 58-64

Fabrizia Lanza, "Copertura degli scavi archeologici di piazza Duomo, Feltre 1973-78" in Carlo Scarpa. Mostre e musei, (a cura di) G. Beltrami, K.W.Forster, P. Marini, Milano 2000

CINZIA DAL MASO

## Il trionfo di Alessandro a Skopje

Alessandro Magno trionfante su Bucefalo: 12 metri per 40 tonnellate di abbacinante bronzo, su piedistallo-fontana di 10 metri. È un vero colosso quello che dal 21 giugno scorso campeggia sulla piazza principale di Skopje e sulla città tutta, opera della scultrice Valentina Stevkovska e realizzata dalla Fonderia Artistica Guastini di Gambellara (Vicenza). Roba da imperatori romani o despoti sovietici. E irrimediabilmente kitsch. "Fulcro del processo di riqualificazione urbana", afferma il governo macedone retto dal conservatore Nikola Gruevski. Che ha già in cantiere anche altre statue commemorative (per copiare Salonicco?), un arco trionfale, un museo delle cere sui re macedoni, e quindici nuovi edifici pubblici in perfetto stile ellenizzante (come l'Atene ottocentesca?). *Skopje 2014* è il nome del megaprogetto che "darà vita a una capitale degna del suo nome e magnificherà le antiche glorie della Macedonia", ha affermato Gruevski.



Mentre da tempo gli oppositori guardano con timore ai costi lievitanti che, per la sola statua di Alessandro, ha prosciugato ben 9,4 milioni di euro di una nazione povera e con la disoccupazione al 35%. Ma il processo di 'antichizzazione' – come è stato chiamato – avviato nel 2006 dall'allora neo eletto governo con la modifica in "Alessandro Magno" del nome dell'aeroporto di Skopje, e proseguito con maggiore decisione dall'aprile 2008 in risposta al veto greco all'ingresso della Macedonia nella Nato, pare non potersi più arrestare. Si chiama Alessandro Magno anche l'autostrada d'ingresso in Grecia, vie e piazze delle città macedoni sono intitolate a personaggi e luoghi della Macedonia antica, e si moltiplicano i programmi e gli spot televisivi che ricordano le glorie dell'antico impero macedone o le parate coi bambini che imitano l'antica falange.

Oramai per molti, oggi in Macedonia, Alessandro Magno è il vero eroe nazionale, il padre di una patria dalla storia così fragile che solo su di lui riesce a fondare una solida identità. Tutti peraltro stanchi della feroce opposizione greca che da vent'anni impedisce al Paese di chiamarsi

ufficialmente "Macedonia", perché afferma di esserne l'unica esclusiva erede culturale e lo considera dunque una minaccia alla propria identità nazionale. E stanchi dei ripetuti veti greci al proprio ingresso nella Nato e nella UE. Così una mossa governativa improntata al più bieco nazionalismo ha finito per coinvolgere visceralmente la gente di Macedonia. In fondo forse conscia della propria identità più slava che 'macedone', ma determinata a non arrendersi di fronte all'intransigenza greca.

Insomma oggi per i Macedoni Alessandro è una vera (e pericolosa) ossessione. "È tornato. Alessandro è finalmente a casa!", esclamavano ammirando la statua che, sollevata da un'enorme gru, saliva sul suo piedistallo. E urlavano e piangevano di gioia sventolando bandiere con la stella di Verghina e gridando in coro "Macedonia!". E cantavano l'inno nazionale e canti patriottici. "Questa è una giornata storica che aspettavamo da tanto", ha dichiarato uno dei convenuti al notiziario Balkan Insight ([www.balkaninsight.com](http://www.balkaninsight.com)), concludendo: "Con questa statua l'identità della Macedonia è confermata una volta per tutte".

La reazione greca non si è fatta attendere anche se i Macedoni, per smorzare un po' i toni, hanno chiamato genericamente la nuova statua "Guerriero su cavallo". "È un tentativo di usurpare la storia greca" ha tuonato il portavoce del Ministero ellenico degli esteri Gregory Delavekouras, mentre la statua si stava ancora assemblando. Seguito dall'allora ministro Stavros Lambrinidis che ha parlato di "una provocazione che alimenta l'irredentismo, la peggiore minaccia nei Balcani". Ma ha subito cambiato registro suggerendo alle autorità macedoni di "concentrarsi nel costruire ponti, anziché erigere muri e statue". E quel 21 giugno stesso, in Lussemburgo per un summit di ministri degli esteri europei, ha detto alla sua controparte macedone Antonio Milososki che "invece di riscrivere la storia dovremmo scrivere il futuro". Insomma la Grecia ha fatto capire che i problemi attuali sono altri e non intende dar seguito a simili provocazioni.

Anche la gente di Grecia, notoriamente incline alla retorica nazionalista, questa volta ha preferito fare orecchio da mercante. "Noi siamo superiori a tali esibizionismi. Non meritano neppure un commento", è il coro quasi unanime che si ode a Salonicco. Unito in alcuni alla speranza che le giovani generazioni macedoni sappiano in futuro guardare oltre. Anche se, per molti Greci, questa prospettiva più ampia dovrebbe implicare comunque il riconoscimento da parte di tutti della 'grecità' del Grande Alessandro e dei suoi conterranei antichi.

"Guardi queste stele funerarie: risalgono a decenni prima di Filippo e hanno incisi nomi greci", mi dice un giovane archeologo passeggiando per il tumulo-museo di Verghina. "E negli scavi di Pella troviamo di continuo incisioni su pietra, coccio, metallo in caratteri greci. Persino nelle botteghe dell'agorà. Per noi archeologi è un dato di fatto: qui già nel quarto secolo tutti, anche la gente comune non solo i sovrani, parlavano greco. Erano a tutti gli effetti Greci". Non è servito a nulla ricordargli che parlavano in realtà un dialetto greco e non la lingua più pura, e che le loro abitudini di vita – dalla struttura sociale monarchico-feudale alla pratica della poligamia – erano considerate 'barbare' dai loro contemporanei greci. Insomma non è stato possibile fargli capire che la realtà aveva e ha contorni più sfumati di quel che lui crede. No, è un balcanico pure lui, intransigente pure lui. Convinto oramai, come moltissimi Greci e molti Macedoni, che l'antico regno di Macedonia sia parte integrante, imprescindibile e non condivisibile della propria identità nazionale.

La strada della conciliazione pare dunque ancora molto lunga, e l'ultima tappa si è tenuta addirittura in tribunale. Il 5 dicembre scorso la Corte Internazionale di Giustizia dell'Aia si è pronunciata sull'azione legale avviata dalla Macedonia contro la Grecia, perché il veto posto da quest'ultima nel 2008 all'ingresso di Skopje nella Nato violerebbe l'accordo bilaterale del 1995. La Corte ha dato ragione alla Macedonia, ma non ha obbligato direttamente la Grecia a non ostacolare in futuro la propria vicina, come la Macedonia ugualmente chiedeva. Ha lasciato dunque la questione ampiamente aperta e non pare che Atene sia al momento intenzionata a sollevare il suo veto. Ma Skopje festeggia ugualmente. Sa che ora, con la decisione della Corte in tasca, incontrerà nelle sedi internazionali un'accoglienza un po' meno distaccata.

### English abstract

Looking back to the over two thousand years that separate us from the 4th century BC, we can certainly affirm that the name of Alexander the Great has been used countless times as a means of political power. What is happening in Macedonia right now, with both the motorway leading into Greece and the Scopje airport being named after Alexander, is rather more complex than that. As Cinzia Dal Maso points out, the real issue which lies beneath a number of recent Alexander-related public commissions has to do with the problematic affirmation of a much questioned national identity. Unveiled on last June 21st in the main square of Scopje, the colossal bronze statue of Alexander riding Bucephalus is only the latest astonishing, slightly kitsch expression of a political intention which seems to have intentionally and most conveniently found in Alexander a charismatic national hero - at the expenses of Greece and in spite of what we know of ancient history.

## La statua di Alessandro a Skopje

Intervista alla Fonderia Artistica Guastini  
a cura di Marco Paronuzzi

L'otto settembre scorso viene inaugurata a Skopje l'imponente statua del 'Guerriero su cavallo'. Il guerriero altri non è che Alessandro Magno in sella al suo fedele compagno Bucefalo. L'opera fa parte dell'enorme progetto *Skopje 2014* (vedi l'articolo di Cinzia Dal Maso, *Il trionfo di Alessandro a Skopje* in questo numero di Engramma), un intervento 'politico' di riorganizzazione dell'immagine urbana promosso dal governo macedone retto da Nikola Gruevski.



Il momento della posa della statua sul piedistallo-fontana a Skopje.

La realizzazione della colossale statua è stata affidata alla Fonderia Artistica Guastini di Gambellara, nel vicentino. Mirko Paolini, uno dei soci dell'azienda, risponde ad alcune domande sulle complesse fasi di realizzazione dell'opera.

**Marco Paronuzzi** - Per cominciare vorrei trattare con te l'argomento della commissione dell'opera. Potresti riassumere brevemente come avete avuto l'incarico, eventualmente tramite quali canali, e di conseguenza qual è stato il vostro rapporto con la committenza, in questo caso con lo stesso Governo macedone.

**Mirko Paolini** - Preciso subito che non si è trattato di un affidamento diretto ma di un'asta pubblica a livello europeo, alla quale si partecipava solo tramite invito poiché si dovevano soddisfare determinati standard a livello tecnico, amministrativo ed anche economico. Quando si tratta di commissioni così impegnative si deve dimostrare la capacità, tecnica e finanziaria, di far fronte a eventuali imprevisti.

Nell'estate del 2008 una commissione girava l'Italia, e anche altri paesi europei, con il compito di selezionare le aziende che sarebbero state invitate alla gara. In giugno veniamo contattati dalla coordinatrice di questa commissione, la quale chiede di poter visitare la nostra azienda con un gruppo di scultori e di artisti macedoni. All'epoca nessuno conosceva questa commissione e il suo ruolo, tanto meno noi. Così, per cautela, chiediamo conferma alla loro ambasciata. Nel momento in cui riceviamo risposta e ci vengono descritti i ruoli delle singole persone che sarebbero venute in visita, capiamo che si tratta di potenziali clienti.

La commissione resta particolarmente entusiasta della visita presso di noi: forse per quello che stavamo facendo in azienda, o forse perché intuiscono che la nostra struttura può soddisfare le loro esigenze. Ad ogni modo non avevamo ancora un'idea precisa del progetto che doveva ancora essere messo a bando. La commissione accenna soltanto a un intervento molto importante per la riorganizzazione di alcuni spazi della città di Skopje, che è parte di un più ampio programma 'politico' chiamato *Skopje 2014*.

Nell'agosto dello stesso anno veniamo contattati anche da un nostro cliente. Si tratta di un'altra fonderia con cui collaboriamo da anni, un'azienda più piccola della nostra, per la quale eseguiamo alcune fusioni.

**MaP** - Immagino si tratti della fonderia Marinelli di Firenze, il cui nome, nell'ambito di questo lavoro, è spesso accoppiato al vostro.

**MiP** - Esattamente. La Marinelli ci informa di aver ospitato la commissione macedone. Decidiamo così di co-partecipare alla gara, quindi di non affrontarci l'uno contro l'altro, ma di collaborare. Solo dopo aver ricevuto il bando ci siamo resi conto delle effettive dimensioni del progetto e del numero di opere da realizzare. Non ho mai visto una città così desiderosa di riempirsi di bronzi monumentali...

Considerata l'enorme mole di lavoro, abbiamo cominciato a dividerci i compiti. Alla Marinelli non avevano la possibilità di eseguire le opere più imponenti e hanno deciso di occuparsi delle sculture distribuite intorno alla piazza. Noi, di conseguenza, ci siamo occupati del blocco centrale – la statua a cavallo per intenderci – dove il cavallo è solo una parte del complesso monumentale della fontana che spicca al centro della piazza. Il contratto quindi lo abbiamo sottoscritto insieme, e poi ci siamo divisi le parti.

In seguito abbiamo scoperto che alla gara partecipavano solo tre aziende: noi, la fonderia Marinelli, con cui abbiamo fatto associazione d'impresa, e una fonderia serba.

Per assegnare la gara la commissione ha lavorato basandosi su tre criteri. In prima battuta sul profilo dell'azienda, quindi sulle capacità tecniche, sul numero di dipendenti capaci e con qualifiche particolari ecc. Poi sulla sua 'storia', valutando i lavori già realizzati, gli artisti ospitati, la qualità del portfolio clienti ecc. Infine l'offerta economica. Per quest'ultima voce i più competitivi erano i serbi che proponevano un prezzo leggermente più basso, ma noi eravamo vincenti per tutte le altre caratteristiche.

Ottenuto l'incarico abbiamo iniziato a lavorare sulla parte più 'semplice' del progetto, l'apparato decorativo della fontana. Il cavallo è stato realizzato solo in seguito. L'artista aveva creato un bozzetto alto circa 3 metri. L'ingrandimento in scala uno a uno è stato affidato a un'azienda di Firenze. Quest'operazione ha richiesto quasi un anno di lavoro. Si tratta di una fase molto delicata poiché aumentando le dimensioni del modello di quasi cinque volte si perdono inevitabilmente tutta una serie di dettagli. L'artista ha dovuto lavorarci molto.

**MaP** - Questo è un altro punto che volevo trattare: la collaborazione con l'artista macedone Valentina Stevkovska. Una volta restituita l'opera a scala reale, il vostro lavoro è stato di mera esecuzione o avete collaborato con lei, passo per passo, nelle varie fasi di realizzazione?

**MiP** - Abbiamo convenuto, vista l'importanza e la complessità dell'opera, che Valentina rimanesse a stretto contatto con noi e con tutti quelli che erano impegnati nella realizzazione del progetto, e soprattutto con chi eseguiva l'ingrandimento.

Gli interventi più sostanziosi sono stati fatti proprio trasferendo il bozzetto nel modello alto quindici metri, realizzato in poliuretano espanso ad alta densità. Solitamente il materiale utilizzato per queste operazioni è il gesso, inadeguato in questo caso, date le dimensioni: troppo pesante e soprattutto difficilmente trasportabile.

Ottenuto l'assenso dell'artista, il modello in poliuretano è stato trasportato qui da noi, suddiviso in molte piccole parti, compatibili con i processi di lavorazione. Ciò comportava non poche difficoltà. Come sai durante la fusione avviene un calo tecnico nelle dimensioni delle singole parti nell'ordine del 2-3%. Il rischio era di accumulare differenze importanti che sarebbero venute alla luce soltanto al momento di assemblare i bronzi.

Valentina ha seguito tutte le fasi della lavorazione, dalla preparazione delle cere alla prova di montaggio. Un primo intervento è stato fatto proprio sulle cere. Ad esempio una serie di graffiature che aveva eseguito sulle superfici del bozzetto risultavano troppo evidenti nel modello in scala reale e di conseguenza si sono dovute attenuare, in corso d'opera, proprio sui modelli in cera. Abbiamo eseguito delle vere e proprie modifiche anche su altri dettagli come la testa del cavallo, la criniera o gli zoccoli. Chiaramente lavorando sulle singole parti Valentina curava piccoli aggiustamenti, interveniva più nel dettaglio.

In seguito abbiamo dovuto verificare l'effetto di queste piccole modifiche sul totale dell'opera. Quindi, una volta realizzate le varie parti in bronzo, abbiamo montato l'intera scultura in un grande capannone a Breganze, di proprietà dell'azienda Lanaro, l'azienda che ha realizzato la struttura interna in acciaio. Il capannone ha un'altezza interna di circa 17 metri ed è dotato di un carro-ponte, utilissimo per movimentare i vari pezzi.



La statua interamente assemblata nel capannone della Lanaro a Breganze.

Solo a quel punto Valentina ha notato che la testa del cavallo avrebbe dovuto avere un'inclinazione diversa rispetto al resto del corpo. Anche il tipo di finitura delle superfici non la convinceva, dovevano essere levigate diversamente per attenuare l'effetto 'lucido' del bronzo.

Un'altra difficoltà stava nell'immaginare la scultura posta a 15 metri d'altezza, immaginare la posizione che avrebbe avuto una volta posta sulla grande colonna che funge da basamento. Nel capannone giaceva a terra e l'effetto visivo era chiaramente diverso.

Come puoi immaginare Valentina non è stata l'unica con cui ci siamo dovuti confrontare. Si prospettavano lunghissimi incontri con l'azienda che si occupava della struttura interna, con quella che progettava il basamento, con i responsabili della sicurezza, con chi studiava il sistema di illuminazione della fontana e i giochi d'acqua... Tutto doveva essere coordinato per procedere all'unisono, seguendo le richieste dell'artista.

Ad ogni modo ritengo che uno degli aspetti che ha fortemente avvantaggiato la nostra azienda rispetto ad altre sia stata proprio la presenza degli artisti qui in fonderia. Noi cerchiamo sempre di coinvolgere gli artisti nelle varie fasi di realizzazione, affiancandoli col nostro personale: nasce così una stretta collaborazione tra l'artista e il suo braccio destro, il ritoccatore delle cere, che in prima persona coadiuva il suo lavoro. In questo modo l'artista entra a far parte del processo di realizzazione.

Solitamente la fonderia è considerata il luogo dove si 'abbandona' il bozzetto per ottenere la scultura 'reale' in bronzo. Ciò può rappresentare uno choc per lo scultore poiché il risultato finale può essere molto lontano dall'idea contenuta, *in nuce*, nel bozzetto.

**MaP** - Prima di venire qua ho letto una tua intervista sulla realizzazione della statua di Mairo del Monaco. Mi aveva colpito una tua affermazione in cui sostenevi che "l'artista imparava a reinterpretare la propria opera attraverso altre mani".

**MiP** - Questo è un punto particolarmente delicato. Quando l'artista arriva in fonderia deve affidarsi ad altre mani, che sono molte, almeno tante quante le fasi necessarie alla realizzazione dell'opera. Per questo è importante collaborare con lui fianco a fianco, così da capire e rispondere alle sue esigenze. A nostro giudizio la miglior fonderia è quella che non fa emergere in evidenza il proprio lavoro, l'azienda che riesce a riprodurre l'opera così com'è nell'immagine dell'artista, senza stravolgerla.



Il modello in cera del volto di Alessandro viene liberato dal negativo in silicone utilizzato nella fase della formatura.

**MaP** - Voglio approfittare per farti un'altra domanda, alla quale non so se puoi rispondermi. Visto il programma *Skopje 2014* avete ricevuto altre commesse dal governo macedone?

**MiP** - In realtà al momento a questa domanda non posso rispondere in quanto tutti i contratti con il governo macedone sono vincolati alla non pubblicizzazione fino alla loro consegna.

**MaP** - Hai accennato all'azienda Lanaro di Breganze, che si è occupata della realizzazione del telaio interno di supporto della statua.

**MiP** - Le statue di bronzo hanno la capacità di sostenere se stesse. In questo caso particolare, viste le dimensioni dell'opera e la postura del cavallo, si è fatto ricorso a una struttura interna. La scelta di un telaio d'acciaio è conseguente a un'intuizione: i parchi divertimento.

**MaP** - Intendi nello specifico le 'montagne russe'...

**MiP** - Proprio le 'montagne russe'. Ritenevamo che nessuno meglio di un'azienda che progetta e costruisce questo tipo di strutture avesse le capacità di risolvere tale problema. La Lanaro di Breganze collabora proprio con chi realizza giostre. Hanno studiato la struttura interna come un telaio cui erano appese tutt'intorno le sezioni di bronzo, come una pelle.



Il telaio interno in acciaio realizzato dall'azienda Lanaro di Breganze.



Particolare del telaio interno.

**MaP** - Immagino non si trattasse di un unico telaio, ma di diverse porzioni componibili.

**MiP** - Questa era la parte più complessa. Dovevamo rispondere a tre differenti esigenze allo stesso tempo. La prima riguardava il trasporto. La statua doveva essere trasportata in Macedonia su camion, quindi le diverse sezioni dovevano essere dimensionate sulla base delle sagome ammesse per la circolazione su strada. Inoltre, una volta in loco, si doveva procedere al montaggio delle sezioni e l'operazione doveva risultare il più semplice possibile. Infine c'era un'altra esigenza, diciamo di natura estetica, ma non meno importante: una volta assemblata la statua si dovevano eseguire le saldature nei punti di contatto delle superfici. La saldatura, chiaramente, non poteva essere eseguita in punti troppo visibili ma in punti quanto più possibile nascosti.

Così, prima di iniziare la realizzazione vera e propria, abbiamo condotto un attento studio con gli ingegneri della Lanaro. Abbiamo scannerizzato il modello per capire la dimensione della cavità interna dove inserire la struttura. Allo stesso tempo controllavamo le volumetrie per il trasporto. Incrociando questi dati abbiamo diviso il modello in cinque sezioni. Evidentemente non era possibile realizzare ogni singola sezione mediante un'unica fusione: ogni sezione è stata a sua volta divisa in base alle esigenze del procedimento di fusione.

Abbiamo ottenuto così tutta una serie di pannelli di bronzo che nelle successive fasi di cesellatura e patinatura sono stati assemblati tramite saldatura nelle cinque differenti sezioni di cui ti ho detto prima. Il montaggio avveniva sulla base delle chiamate fatte preventivamente nella fase della formatura. In questo modo conferivamo al modellato di ogni sezione una

continuità nella fase molto delicata del taglio. Infatti, ogni singola sezione è stata nuovamente divisa in due parti, in due gusci che dovevano essere accoppiati alle porzioni di telaio realizzate dalla Lanaro. Così, per facilitare le lavorazioni, si fissava prima un guscio, poi l'altro.

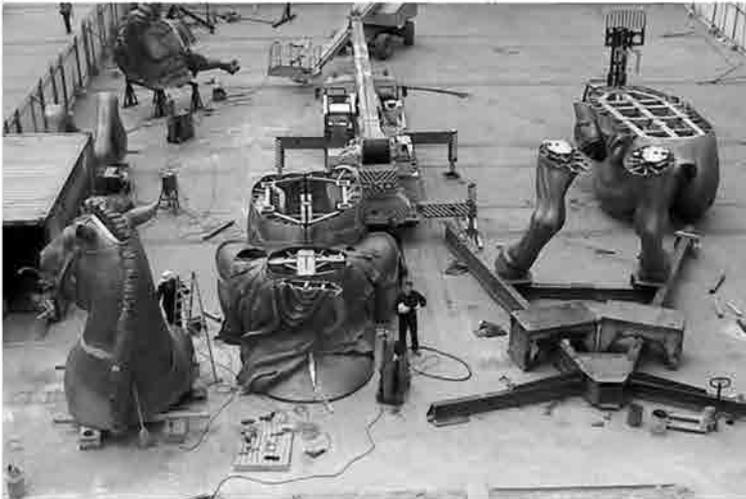


Il modello digitale dell'opera utilizzato per il dimensionamento della struttura interna e delle diverse sezioni di montaggio e trasporto.

Tutto ciò ci ha impegnato circa per un anno e mezzo, e ha comportato alcune modifiche alla sagoma del cavallo, valutate e discusse con l'artista. Ad esempio abbiamo dovuto modificare leggermente la postura, con una certa oculatezza dal punto di vista statico, per fare in modo che le zampe posteriori fossero baricentriche rispetto alla linea di scarico delle forze. Al contrario, la coda, che è il terzo punto che tocca il basamento, funge da tirante impedendo, in caso di sollecitazione, il ribaltamento della statua. Nella fase di collaudo, fatto qui a Vicenza, abbiamo sollecitato la struttura applicando dei carichi, non ricordo se 10 o 15 quintali, sulle gambe anteriori. Le deformazioni sono state di circa tre millimetri. Assolutamente trascurabili.

**MaP** - Infine il trasporto nella capitale macedone: anticipavi che è avvenuto su strada.

**MiP** - Certo. Ogni singola sezione della statua è stata caricata su camion e, come trasporto eccezionale, portata a Skopje dove, infine, si è proceduto al loro all'assemblaggio



Le diverse sezioni dell'opera trasportate a Skopje pronte per l'assemblaggio.

Per concludere voglio sottolineare come quest'opera sia stata molto importante per la nostra azienda. La culla delle fonderie è la Toscana e noi siamo nati qui in Veneto nel 1962. Il fondatore, Primo Guastini, era di origini toscane, di Pistoia, dove già alla fine dell'800 esisteva una fonderia Guastini, fondata dal padre. Primo Guastini girò un po' il mondo, tanto che aprì una fonderia anche in Argentina, fino a quando nel 1928 si stabilì a Verona. Il fratello invece, emigrò a Parigi dove fondò a sua volta una fonderia, non a caso alcune opere di Picasso e di diversi artisti francesi hanno il marchio Guastini. In seguito i due fratelli si riunirono a Verona dove continuarono la loro attività.

A un certo punto Primo Guastini decise di cedere l'azienda ad alcuni dipendenti che, con suo grande rammarico, sostituirono immediatamente il suo nome. La cosa deve averlo irritato a tal punto da riunire i suoi più fidati dipendenti e trasferirsi con loro qui nel vicentino per aprire una nuova attività. Si stabilirono a Gambellara, primo comune della provincia, poichè era il paese di origine di mio padre e del padre del mio socio. Furono proprio loro a continuare l'attività con Primo Guastini, mantenendo il suo nome come bandiera.

Tutto questo per dire che Primo Guastini era toscano e la Toscana è sempre stata il regno delle fonderie, prima con gli etruschi, e poi basti pensare alla figura del Cellini e alla magnifica fusione del Perseo di Firenze. In realtà furono gli egiziani che per primi utilizzarono l'arte della cera persa, che dopo l'epoca romana e bizantina si perse per essere riscoperta solo nel Rinascimento. Un'arte che noi usiamo ancora oggi nella nostra azienda.

Il Veneto insomma non è mai stato molto considerato in questo settore. Invece ultimamente, proprio grazie a questo progetto, ci hanno rivalutato moltissimo. Poco tempo fa la Mondadori ha stilato una classifica delle più importanti fonderie italiane e noi ci siamo trovati ai primi posti. Questo cavallo, con il suo glorioso cavaliere, è diventato per noi un trampolino, una bella vetrina per far conoscere nel mondo il talento e la capacità di collaborazione delle aziende italiane.

#### English abstract

On September 8th 2011 an imposing statue of 'Warrior on horseback' was unveiled in Skopje, Macedonia. The warrior is none other than Alexander the Great riding his faithful companion Bucephalus. The work is part of the enormous project *Skopje 2014* (on this subject see the article by Cinzia Dal Maso *The triumph of Alexander in Skopje*, in this issue of "Engramma"), a political intervention for the reorganization of urban image promoted by the macedonian government led by Nikola Gruevski. The production of the colossal statue was entrusted to the Artistic Foundry Guastini in Gambellara, in the district of Vicenza (Italy). Mirko Paolini, one of the members of the company, answers to some questions on the complex stages of completion of the work.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
a cura di Centro studi classicA luav  
Venezia • febbraio 2012

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



**97**

**marzo 2012**

ENGRAMMA • 97 • MARZO - APRILE 2012  
LA RIVISTA DI ENGRAMAMA • ISBN 978-88-98260-42-3

# Guerra e memoria

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-42-3

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 | Costruzioni e ricostruzioni dell'identità italiana  
Presentazione del numero monografico 6-7 della rivista *Opus Incertum*  
Gianluca Belli
- 16 | "Monumenti in guerra". Per non dimenticare  
Presentazione della collana "Monumenti in guerra", Minerva Edizioni  
Luca Ciancabilla
- 23 | Alfredo Barbacci. Il soprintendente ed il restauratore. Un artefice della  
ricostruzione postbellica  
Presentazione della monografia su Alfredo Barbacci  
Federica Pascolutti
- 29 | Le narrazioni della memoria  
Il cimitero militare tedesco di Mont de Huisnes a Huisnes sur Mer  
Elena Re Dionigi
- 39 | Rudolf Wittkower, *Restoration of Italian Monuments*  
"The Burlington Magazine", Vol. 91, No. 554 (May 1949), pp. 140-142  
presentazione e traduzione a cura di Giulia Bordignon



# Costruzioni e ricostruzioni dell'identità italiana

Presentazione del numero monografico 6-7 della rivista *Opus Incertum*

Gianluca Belli

Il concetto di identità nazionale è una nozione complessa, che coinvolge molteplici momenti della vita civile, sociale, artistica, letteraria, religiosa e linguistica di un paese. Tuttavia, nella costruzione e nell'articolazione di questa idea gioca sempre un ruolo decisivo l'uso strategico del passato, letto come un repertorio di materiali e di forme simbolicamente connotati su cui informare i profili del presente. Non necessariamente il passato si identifica con l'idea di 'Storia'; anzi, non di rado questa idea è affiancata o sostituita da quella di 'tradizione', in un processo che si svolge per visioni stratificate e talvolta discontinue. Su questa ambivalente interpretazione del passato e del patrimonio culturale di cui è portatore, ruotano i contributi contenuti nel numero monografico 6-7 della rivista *Opus Incertum* (*Costruzioni e ricostruzioni dell'identità italiana*, 2011), tutti incentrati sul tema della costruzione di un quadro identitario nazionale a partire dall'Unità d'Italia, e della sua riformulazione a seguito della seconda guerra mondiale.

Preceduti dall'intervento introduttivo di Amerigo Restucci (*Identità italiana. Una costruzione stratificata*, pp. 7-9), i testi disegnano una sorta di mappa, svolta per casi esemplari, dei meccanismi di definizione e di trasmissione dell'identità italiana attraverso l'architettura. In questo lento e difficile processo giocano un ruolo determinante innanzi tutto i resti del passato, via via intesi nella loro accezione di frammenti, di rovine, di macerie. Attraverso la manipolazione di frammenti visivi provenienti dalle passate vicende culturali del paese, ad esempio, si concorre a costruire l'identità del giovane stato italiano dopo l'Unificazione, utilizzando come collante i riferimenti alle tecniche artistiche, ai modi figurativi, agli stili dei momenti fondanti della storia nazionale. Più tardi, la valorizzazione di frammenti archeologici emancipati dallo stato di rudere e trattati come materiale simbolico è utile a definire una memoria storica ideologicamente connotata, funzionale a stabilire un ponte tra passato e presente. All'opposto, la rimozione delle macerie prodotte dalle distruzioni belliche e il risarcimento mimetico dei danni, dopo la fine del secondo conflitto mondiale, equivale a un'operazione di ripulitura dalla memoria collettiva di un passato ingombrante, a un atto di rimozione psicologica che mira alla ricostruzione di una identità ferita e compromessa, prima ancora che a quella delle architetture e dei brani di città distrutti.

I contributi all'interno del volume analizzano perciò alcune vicende esemplari che corrispondono ad altrettanti passaggi critici nella definizione dell'immagine dell'Italia unificata tra fine del XIX e la prima metà del XX secolo: l'uso del Medioevo e del Rinascimento come valori fondativi dell'identità della nazione nel periodo a cavallo tra Risorgimento e Unità; la 'modernizzazione' di Roma attuata da Mussolini attraverso gli interventi urbani nel centro della città e mediante l'uso strumentale del patrimonio archeologico; la distruzione dei centri antichi durante il secondo conflitto mondiale; la loro ricostruzione nel dopoguerra. In tutti i contributi, il punto di osservazione prescelto ha privilegiato monumenti e architetture in cui l'investimento di auto-rappresentazione culturale e simbolica fosse particolarmente evidente. In questo senso, lo sguardo su ambiti disciplinari quali l'archeologia e il restauro, sia nei loro risvolti teorici che in quelli concreti, ha costituito uno strumento congeniale agli scopi. Gli exempla oggetto dei saggi non sono infatti presi in esame come oggetti di studio unidimensionali o mere emergenze, ma come 'pietre di memoria' e nodi di un più ampio tessuto culturale e storico-critico.

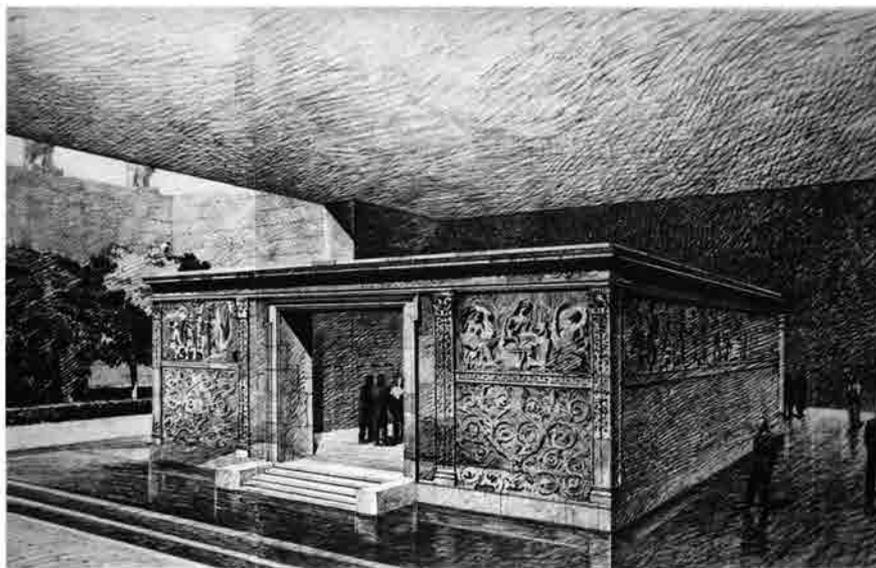
Da questo punto di vista si rivela di particolare interesse il recupero di una tradizione decorativa, quella della miniatura "alla medievale", di cui si traccia un quadro tra la metà dell'Ottocento e il primo Novecento, con particolare riferimento alla situazione bolognese, nel saggio di Daniele Guernelli



Bologna, Sant'Antonio di Padova, l'interno

(*Ritagli di memoria. Cuttings, collages e miniatura in Italia tra XIX e XX secolo*, pp. 31-41). Lo studio di questa forma di *revival* figurativo, opportunamente orientato, avviene imboccando una strada critica trascurata, quella relativa alla fortuna storica della miniatura nella penisola, la cui produzione giace ancora per larga parte non censita in collezioni pubbliche e private. Questo percorso riverbera, su un tema di *micro-histoire*, il tema del recupero del passato medievale, che costituisce notoriamente un passaggio cruciale per la costruzione dell'identità nazionale nel XIX secolo in tutti i campi della vicenda culturale italiana, e a tutte le sue scale.

A partire da questa stessa riflessione, Fabrizio Lollini (*Con le fondamenta nel Medioevo. Sant'Antonio di Padova a Bologna*, pp. 43-51) affronta l'analisi di uno dei più interessanti edifici bolognesi ispirati al *revival* medievale della fine del XIX secolo: la chiesa di Sant'Antonio da Padova dei Minori Osservanti. In questo caso, le vicende storiche legate alla riammissione delle istituzioni religiose precedentemente soppresse inducono l'esigenza di sottolineare la rinnovata presenza dell'ordine minorita attraverso una nuova visibilità, ancorata a valori figurativi tradizionali. L'indagine sui tempi, i modi e le scelte della costruzione riconduce questo episodio, apparentemente marginale, nell'ambito del dibattito europeo contemporaneo sugli 'stili-guida', desunti dai monumenti ritenuti più rappresentativi per la cul-



Ara Pacis, quarta proposta progettuale di Vittorio Morpurgo. Vista prospettica dall'interno del Padiglione a livello archeologico, 1937

tura di ogni nazione e spesso indagati grazie all'attività di restauro. Non a caso Carlo Barberi, l'architetto del Sant'Antonio bolognese, è anche il principale restauratore di due grandi monumenti del romanico di area emiliana, l'abbazia di Nonantola e il duomo di Modena, e il formulatore di alcuni interessanti giudizi proprio sul tema del completamento dei manufatti artistici medievali e sulla questione del restauro.

Durante il Ventennio fascista i modelli sui quali improntare il concetto di identità nazionale virano progressivamente verso un altro settore della Storia. Il Medioevo è sostituito, per molteplici ragioni, dal culto della Romanità, e l'affermarsi di questo nuovo riferimento ideologico implica un massiccio investimento culturale, indirizzato soprattutto verso il rilancio del patrimonio archeologico italiano. Il caso dell'Ara Pacis Augustae e dei progetti per la sistemazione architettonica e monumentale di piazza Augusto Imperatore a Roma è paradigmatico. L'attualità del passato si concretizza da un lato nell'anastilosi integrale dell'Ara Pacis, ricostruita a partire da sparsi reperti, dall'altro nella costruzione della 'teca' ideata da Vittorio Morpurgo per conservare il monumento, e nei tentativi di restituire e mettere in valore il mausoleo di Augusto.

Rispetto alla questione dell'anastilosi dell'Ara, Simona Dolari (*"Multa re-nascentur". Ara Pacis Augustae, le storie del monumento nel XX secolo*, pp. 53-73) individua diversi nuclei problematici. Le sue ricerche, in particolare, mettono in discussione le interpretazioni, fino ad oggi date per verificate, relative all'originario assetto dell'*ornamentum* architettonico di questo monumento, e il grado di autenticità dei rilievi che ne ornano la facies attuale. A partire dagli anni della sua ricomposizione, l'Ara infatti non è stata più oggetto di analisi critiche, e questo ha condotto a una stratificazione di ipotesi ermeneutiche che hanno di fatto impedito una visione oggettiva del monumento. Sino agli anni Trenta, dell'Ara non rimaneva nient'altro che una serie di frammenti, in parte ancora da escavare e in parte divisi in contesti museali diversi. L'anastilosi novecentesca riesce a riunire la maggior parte dei disiecta membra dell'altare, ma l'ipotesi ricostruttiva realizzata, che dura ancora oggi, è il frutto di scelte che in parte volutamente accantonano le questioni aperte da un lungo dibattito sulle modalità di interpretazione e di reintegrazione dei resti. La scadenza del Bimillenario Augusteo, nel 1938, impone di ricostruire rapidamente il monumento in una forma quanto più possibile integrale. Per questo si decide di mantenere tutte le aggiunte settecentesche dei rilievi – volti, mani, gambe e piedi in sostituzione di quelli perduti, rimodellati secondo il gusto neoclassico – e di completare larghe zone mancanti con ricostruzioni analogiche. Soluzioni

che trasformano l'Ara Pacis in un palinsesto di interventi scultorei, conferendogli tuttavia un aspetto molto più eloquente e funzionale alle politiche fasciste di quanto avrebbero fatto rilievi mutili ed estese lacune. Con la ricomposizione del monumento si reinventa un frammento del passato allo scopo di ridefinire l'identità del presente: l'altare rappresenta il suggello al "ritorno dell'Impero sui colli fatali di Roma".

Contestualmente al lavoro archeologico sull'Ara, se ne progetta la sistemazione nella nuova piazza Augusto Imperatore, accanto al mausoleo di Augusto. Giacomo Calandra di Roccolino (*L'invenzione di un monumento. I progetti di Vittorio Ballio Morpurgo per l'Ara Pacis Augustae*, pp. 75-85) chiarisce le dinamiche che conducono alla 'liberazione' del mausoleo e alla formazione della piazza, prescelta per ospitare l'altare della Pace in vista delle celebrazioni augustee. Grazie a una serrata analisi dei progetti riguardanti sia la piazza che il museo dell'Ara, Calandra di Roccolino ricostruisce le vicende che conducono alla sistemazione del monumento all'interno del contenitore disegnato da Morpurgo. Analogamente all'altare romano, anche l'edificio che lo contiene è investito di un compito propagandistico: innalzata su un podio e resa trasparente grazie alle ampie superfici vetrate, la teca rende l'Ara ostensibile permettendo di porla a confronto visivo con



Roma, Piazza Augusto Imperatore, la 'teca' dell'Ara Pacis appena terminata, settembre 1938

il mausoleo, con le vicine chiese rinascimentali e con l'architettura in stile Littorio della nuova piazza, a rimarcare la stratificata densità della storia di Roma; inoltre, il compito pacificatore dell'impero – sia di quello romano che di quello fascista, identificati in un corto circuito di messaggi – è affermato tramite la rubricazione, sul basamento, delle *Res gestae augustee*.

La seconda guerra mondiale è un drammatico banco di prova del valore storico dei monumenti italiani. Le distruzioni provocate dai bombardamenti innescano il dibattito sulle possibili opzioni in materia di ricostruzione e di riconoscibilità delle integrazioni. Monica Centanni (*Italia anno zero: lacerazioni e plastificazioni della memoria*, pp. 19-29) introduce questo complesso tema, sottolineando lo stato nonostante tutto ancora aurorale degli studi in proposito. I bombardamenti sulle città, effettuati già nel conflitto del 1914-18 – è utile ricordare che il primo atto bellico dell'Austria contro l'Italia, il giorno stesso dell'entrata in guerra del nostro paese, fu il cannoneggiamento di Venezia e di Ancona da parte di unità della flotta austroungarica – spesso non hanno uno scopo strategico, ma piuttosto quello di fiaccare il morale della popolazione nemica, a volte colpendo deliberatamente il tessuto antico delle città più importanti e i loro monumenti. La perdita o il danneggiamento di questi testimoni del passato provoca uno sconcerto psicologico che i belligeranti sanno valutare e sfruttare assai bene. Su questo senso di disagio fa leva la Repubblica Sociale Italiana attraverso un'intensa azione propagandistica, tesa a presentare gli Alleati come i nuovi barbari, distruttori dei simboli della civiltà mediterranea. La chiesa degli Eremitani a Padova, gravemente danneggiata durante il bombardamento sulla città del marzo 1944, risulta a questo proposito un caso emblematico. Attraverso lo studio delle fonti e delle testimonianze coeve, Giulia Bordignon (*“Le pietre parleranno”*. Distruzione e ricostruzione postbellica della chiesa degli Eremitani a Padova tra storia e propaganda, pp. 157-175) ricostruisce il clima propagandistico dell'ultimo biennio di guerra, e dimostra come la distruzione della chiesa patavina affrescata da Mantegna venga usata dal regime fascista per trasformare il conflitto in uno scontro di civiltà, dove la brutalità materialistica della cultura anglosassone è presentata contrapposta al patrimonio di monumenti architettonici, artistici e storici della nazione, nucleo spirituale della civiltà dell'Occidente. Il messaggio lanciato dal regime contro la “barbarie nemica” è affidato a manifesti, a immagini corredate da icastiche didascalie sulle prime pagine dei quotidiani, a filmati dell'Istituto LUCE, ad apposite pubblicazioni, persino a francobolli. Alessandra Pedersoli (*Hostium Rabies Diruit. La serie di francobolli “Monumenti distrutti” (1944-1945)*, pp. 177-183) presenta appunto la serie di bolli postali della RSI contrassegnata dal

motto “Hostium Rabies Diruit”, che recuperando una raffinata tradizione letteraria, sfrutta le immagini di monumenti bombardati per ribaltare l’effetto psicologico delle distruzioni.

Dopo la fine della guerra, il diffuso sentimento di perdita e di disorientamento che ha invaso la popolazione italiana impone soluzioni ricostruttive rapide e che consentano una cicatrizzazione delle ferite senza segni. Al contrario di quanto avviene in Germania, dove gli effetti delle distruzioni rimangono spesso tangibili, in qualche caso in funzione esplicitamente ammonitrice ed espiatoria – basti pensare al rudere della Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche di Berlino – in Italia una situazione civile e politica diversa, nella quale gioca un ruolo determinante l’epopea resistenziale, fa sì che si cerchi di cancellare perfino la memoria delle distruzioni così come si vogliono obliterare i segni del passato regime, quasi nel tentativo di far girare a ritroso le lancette della Storia. I principali custodi dell’identità nazionale, ossia i monumenti artistici, storici e architettonici, vengono risarciti in alcuni casi “come erano e dove erano”, in molti altri sfruttando le distruzioni per apportare ‘miglioramenti’, correzioni, rimozioni o addirittura per procedere a ricostruzioni complete, ma quasi sempre senza conservare la memoria del trauma bellico, dell’evento distruttivo che ha troncato il filo vitale dell’opera.

La drammatica situazione dell’Italia postbellica, unita alla ferma volontà di cancellare i risultati di una guerra sentita come il prodotto più aberrante del Ventennio fascista, causa la deroga di quei principi del restauro che si erano andati affermando nella cultura italiana fin dalla seconda metà dell’Ottocento. Le teorie e i metodi della conservazione messi a punto dai padri italiani della disciplina – Boito, Beltrami, D’Andrade, Giovannoni – vengono accantonati per rispondere con strumenti eccezionali a una situazione eccezionale. Paradossalmente, tuttavia, le procedure impiegate per il restauro degli edifici monumentali danneggiati non seguono *itineres* speciali, ma sono assoggettate all’ordinaria spartizione di responsabilità tra i ministeri della Pubblica Istruzione e dei Lavori Pubblici. Una spartizione di responsabilità e di competenze non paritaria, ma che vede prevalere in maniera netta il ruolo degli uffici periferici del secondo dicastero, vale a dire gli uffici del Genio Civile. Cristiano Tessari (*Per una storia della ricostruzione dei beni architettonici: il conflitto tra tecnici e le istituzioni*, pp. 11-17) ricostruisce il percorso che, nel contesto dell’azione legislativa svolta in ambiti diversi – l’unificazione degli uffici tecnici degli stati preunitari dopo la proclamazione del Regno d’Italia; le iniziative a carattere architettonico e urbanistico per Roma capitale; la definizione delle competenze in materia di tutela del patrimonio artistico; le disposizioni sulla difesa preventiva del patrimonio

artistico alla vigilia del secondo conflitto mondiale – vede progressivamente emergere il Genio Civile come protagonista non solo delle nuove costruzioni pubbliche dello stato unitario, ma anche dei risarcimenti al patrimonio storico-architettonico danneggiato dalla seconda guerra mondiale. La dialettica che intercorre in questi interventi tra gli uffici del Genio Civile e quelli delle Soprintendenze ai Monumenti sfocia molto spesso in un conflitto tra mentalità diverse: da un lato quella politico-amministrativa, abituata a considerare l'ambito delle proprie competenze come il territorio della mera efficacia operativa; dall'altro la mentalità prodotta dalla riflessione sul restauro, inteso come campo nel quale la prassi è costantemente e criticamente sottoposta a una verifica dottrinale. Di questo conflitto sono testimonianza, tra i tanti, tre episodi studiati da Federica Pascolutti e Tiziana Armillotta: la ricostruzione del palazzo San Giorgio a Genova (*Il palazzo conteso. Il Consorzio Autonomo del Porto, la Soprintendenza e la ricostruzione di palazzo San Giorgio a Genova*, pp. 121-129), quella del ponte coperto sul Ticino a Pavia (*Distruzione e ricostruzione del ponte Coperto sul Ticino a Pavia*, pp. 131-137) e il restauro del tempio Malatestiano a Rimini (*Gli attori della ricostruzione del tempio Malatestiano di Rimini*, pp. 139-145).

Ma anche dove lo scontro istituzionale non rappresenta il nucleo del problema, la ricostruzione appare procedere in modo difficoltoso a causa dei nodi concettuali che non si riesce a sciogliere, e talvolta neanche ad affrontare. La questione dell'identità culturale torna ancora una volta dominante, in un momento in cui si tratta di ricostruire dalle fondamenta l'edificio della nazione. La ricostituzione dell'immagine dei brani di città distrutti, il risarcimento dei danni alle architetture colpite, la perdita di una serie di monumenti, costituiscono altrettanti dilemmi per i quali si dibatte se sia più opportuno ricostituire l'identità perduta – via via in termini urbani, figurativi, civili, spirituali – o ricercarne, faticosamente, una nuova. Le soluzioni, spesso, sono comunque insoddisfacenti, basandosi su presupposti manchevoli. A Firenze, la ricostruzione delle zone presso le testate di ponte Vecchio, pur accompagnata da un dibattito con riflessi internazionali, avviene senza approfondire la conoscenza dei settori urbani demoliti dalle esplosioni (Gianluca Belli, *Il dibattito sulla ricostruzione della Firenze demolita dalla guerra, 1944-1947*, pp. 87-99). Assieme alla consistenza fisica del tessuto medievale, sembra perduta anche la sua memoria. Sul ponte a Santa Trinita viene quasi interamente condensato il bisogno di restituire l'antica identità formale alla zona distrutta, mentre il ristabilimento di quella spirituale e civica è affidato alla capacità interpretativa dei progettisti che elaborano proposte. Michelucci, ad esempio, pone l'accento sulla necessità di rinnovare l'ambiente urbano ricostituendo il rapporto vitale tra architettura e società. Nella ricostruzione, tuttavia, la questione dell'iden-

tà si riduce per lo più a un problema di linguaggio, o addirittura di stile. Tra i progetti presentati al concorso di ricostruzione del 1946, diversi utilizzano suggestioni storicistiche più o meno esplicite; in tutti gli altri casi ci si affida alla presenza di elementi e caratteri ritenuti tipici dell'architettura toscana. Progettisti di secondo piano, spesso estranei alla cultura fiorentina, disegnano architetture in ambienti cruciali per l'immagine della città, e quasi sempre si dimostrano inadeguati a un compito così delicato.

Nella ricostruzione del palazzo Acciaiuoli sull'omonimo lungarno, caso esemplare analizzato da Amedeo Belluzzi (*Palazzo Acciaiuoli a Firenze dalle origini alla ricostruzione*, pp. 101-119), l'alternanza di composizioni moderniste e di esplicite citazioni dell'edificio distrutto trasmette una sensazione di smarrimento o di indifferenza. Nei tempi lunghi della ricostruzione (1952-1968) si susseguono infatti numerose versioni del progetto, proposte via via da architetti diversi, nelle quali le reminiscenze storiche presenti nei primi disegni lasciano gradualmente il posto a soluzioni meno ambientate, fino alla scomparsa di ogni allusione alle preesistenze. Il risultato è un edificio anonimo, che sfrutta al massimo i volumi consentiti dal piano di ricostruzione, senza riuscire, esattamente come la restante parte degli edifici ricostruiti, né a restituire l'identità perduta, né a proporre una nuova.



Firenze, il ponte a Santa Trinita distrutto dalle mine tedesche

Vicende analoghe si verificano in molte altre città italiane, sia alla scala urbana che a quella architettonica. Roberto Torcoletti (*Memorie di pietra. La ricostruzione di San Ciriaco di Ancona e del palazzo della Ragione di Fano*, pp. 147-155), ad esempio, illustra il caso del palazzo della Ragione di Fano, di cui i Tedeschi in ritirata distruggono la torre settecentesca. Il dibattito sulla sua ricostruzione oppone, classicamente, i fautori della ricostruzione a *l'identique* ai 'novatori', dopo che il campo era stato sgombrato dall'ipotesi di restituire al palazzo la facies medievale, priva della torre. Il monumento verrà alla fine ristabilito costruendo una nuova torre dalle forme ambigualmente semplificate, che appare più in sintonia con l'architettura delle città di fondazione fascista che con il contesto di Fano. Ad Ancona, il restauro della semidistrutta cattedrale di San Ciriaco avviene invece secondo una filosofia di segno del tutto opposto; mutilazioni e ferite inferte dalle bombe vengono cancellate da una ricostruzione integrale della situazione precedente. La scelta è dettata da ragioni che in parte hanno a che fare con una scala di valori all'epoca ancora molto radicata; il messaggio identitario trasmesso dal duomo di Ancona e dalla sua consolidata immagine romanica è ritenuto assai più pregnante di quello della torre tardobarocca di Fano.

L'obiettivo generale del volume, dunque, non consiste solo nell'aggiungere apporti specifici agli studi storiografici, ma anche e soprattutto nel tentativo di scrivere, a più mani e incrociando strumentazioni diverse, un capitolo della storia culturale del nostro paese: quello nel quale si cerca di definire l'identità della nazione attraverso la costruzione, la reinvenzione, il risarcimento o la ricostruzione di alcuni monumenti dell'arte e dell'architettura. Un processo di definizione che, a centocinquanta anni dall'unità d'Italia, può dirsi ancora in corso.

#### ENGLISH ABSTRACT

The concept of national identity is a complex notion, involving multiple moments of the cultural life of a country. However, in the articulation of this idea always plays a decisive role the strategic use of the past, seen as a repertoire of materials and forms with symbolic connotations. The special issue 6-7 of the journal *Opus Incertum* (*Costruzioni e ricostruzioni dell'identità italiana*, 2011), deals with this subject, as from the unification of Italy to World War II. The contributions within the volume analyse some exemplary events, that define the image of the united Italy in the late nineteenth and early twentieth century. The cases of study concern the use of the Middle Ages and Renaissance as a value in the period between the Risorgimento and the unification of the nation; the 'modernization' of Rome by Mussolini implemented through interventions in the center of the city and through the instrumental use of the archaeological heritage; the destruction of monuments during the

Second World War; their reconstruction after the war. In all contributions, the observation point chosen favored monuments and architectures in which the investment of cultural and symbolic self-representation is particularly evident. Therefore, the contributions gaze at disciplines such as archeology and restoration. In fact, the *exempla* studied by the essays are considered not as one-dimensional emergencies, but as knots of a larger cultural fabric.

## “Monumenti in guerra”. Per non dimenticare

Presentazione della collana “Monumenti in guerra”, Minerva Edizioni

Luca Ciancabilla

“In latino, *monumentum*, significa ricordo, memoria, monumento, tempio, statua, opera pubblica; tomba, sepolcro; scritto, opera; indizio, segno, contrassegno. Deriva da *monere*, ossia ammonire, avvisare, ricordare, informare, ammaestrare e altro ancora”.

Così Alfredo Barbacci apriva la sua importante pubblicazione, *Il restauro dei monumenti in Italia*, edito per il Poligrafico dello Stato nel 1956<sup>1</sup>. Lo studio – che fornisce anche dati fondamentali sulla storia, sulla teoria e sulla prassi del restauro architettonico, fondati sulle solide basi scientifiche di un’elaborazione teorica avviata precocemente in Italia – si chiudeva con un’impressionante carrellata di illustrazioni. Facciate e interni di chiese, edifici storici, palazzi nobiliari, torri medievali, ponti antichi, siti archeologici: più di duecento monumenti della nostra Italia immortalati dall’obiettivo fotografico prima e dopo i rifacimenti, le reintegrazioni, i restauri che questi avevano subito nel corso dell’Ottocento e della prima metà del Novecento. Particolare attenzione era riservata agli interventi più recenti, condotti e conclusi nel corso del decennio precedente. Erano passati appena undici anni dalla fine della Seconda guerra mondiale, quando era stata avviata la ricostruzione del patrimonio artistico e culturale italiano così duramente provato dalle distruzioni belliche: fin dal 1942 le memorie culturali italiane – edifici, pitture, sculture, documenti, insomma tutte le più importanti testimonianze del patrimonio artistico e architettonico italiano – erano stati fra gli obiettivi ‘terroristici’ dei bombardieri anglo-americani (vedi, in *Engramma*, la presentazione dello studio di Gioannini e Masobrio 2007 e i contributi raccolti alla pagina tematica ‘Hostium Rabies Diruit’) e, dal 1944, degli attacchi dei soldati tedeschi in ritirata. Tutto quello che per secoli aveva ammonito, avvisato, ricordato, informato, istruito gli italiani sul loro glorioso passato, tutto ciò che avrebbe dovuto essere protetto e conservato in eredità per le generazioni future così come era stato costruito e preservato da quelle precedenti, era stato ferito, mutilato, cancellato – talvolta per sempre – dai centri storici, dai musei, dalle colline

1 A. Barbacci, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Roma 1956, p. 13.

della nostra Penisola. Le operazioni di ripristino, riattamento, integrazione, restauro che il libro di Barbacci documentava, si erano susseguite alacremente immediatamente dopo la fine della guerra, cancellando di fatto le ferite, i segni del terrore e della distruzione, lasciando aperte solo rare cicatrici che comunque il passaggio degli anni e dei decenni, ma soprattutto il sovrapporsi di interventi successivi, avrebbero reso sempre meno leggibili. Sempre meno interpretabili. Sempre più lontane.

Del resto il dolore andava dimenticato, lasciato alle spalle, specie in quegli anni dell'immediato dopoguerra in cui l'Italia cercava di risollevarsi e di ricostruire il prima possibile l'integrità del paesaggio del proprio immaginario, materiale e immateriale. La vita ricominciava e tutto doveva tornare a essere come prima. Anche le scenografie monumentali delle città nelle loro singolari, straordinarie, componenti architettoniche e artistiche. In quel contesto di accelerata rimozione delle memorie dolorose del passato prossimo, poco interesse aveva incidere il ricordo in lapidi, targhe, iscrizioni a testimonianza delle tragiche vicende che avevano interessato gran parte dei centri storici italiani, e pertanto chiese, palazzi storici, monumenti antichi nella maggior parte dei casi furono velocemente ricostruiti e ripresentati agli italiani senza ostentare sulla loro pelle alcuna traccia concreta delle mutilazioni e ricostruzioni subite.

Il ricordo delle distruzioni e ricostruzioni belliche era affidato alle pubblicazioni scientifiche. Dovere dei funzionari dello Stato incaricati, come il Barbacci – Soprintendente ai Beni Architettonici a Bologna negli anni della guerra e in quelli della ricostruzione<sup>2</sup> – di guidare le operazioni di restauro e riappropriazione del nostro patrimonio artistico, era lasciare ai contemporanei, ma soprattutto ai posteri, memoria documentaria, fotografica e scritta di quei lavori. Libri, saggi, articoli avrebbero svolto ancora una volta il ruolo di cerniera fra il passato e il presente, fra il presente e il futuro. I report delle indagini sul campo, le cronache, la documentazione fotografica del prima, del durante e del dopo la guerra, costituivano i monumenti di carta che avrebbero attraversato i secoli e, forse, aiutato a non dimenticare

2 Riguardo Alfredo Barbacci, storico dell'architettura e del restauro, soprintendente ai beni architettonici a Bologna negli anni della guerra, fra coloro che avevano assistito ai bombardamenti aerei, accertato i danni subiti dal patrimonio artistico, ma soprattutto dopo la fine delle ostilità diretto e indirizzato i restauri durante la ricostruzione, *vide* E. Garzillo, P. Monari, *Alfredo Barbacci. Soprintendente dal 1° luglio 1943* in C. Bersani, V. Roncuzzi Roversi Monaco (a cura di), *Delenda Bononia. Immagini dei bombardamenti*, Bologna 1995, pp. 84-90; F. Talò (a cura di), *Alfredo Barbacci e i soprintendenti a Bologna. Atti e riflessioni del convegno*, Bologna 2009; e ora F. Pascolutti, *Alfredo Barbacci. Il soprintendente ed il restauratore. Un artefice della ricostruzione postbellica*, Argelato (BO), 2011.

ciò che la ricostruzione aveva celato. Così scrive, con chiara consapevolezza dell'importanza del *munus*, Gino Chierici nel 1945:

"Fra le rovine seminate attorno a sé dalla guerra mondiale, la distruzione delle opere d'arte è quella che aprendo un vuoto incolmabile nella storia della civiltà umana, sarà più a lungo ricordata e deprecata. Raccogliendo oggi, abbiamo ancora davanti agli occhi l'immagine dei monumenti colpiti e siamo freschi delle ricerche condotte attorno ad essi, tutto questo servirà a non farli interamente morire, sentiamo di compiere un atto di amore verso la nostra Patria martoriata ed un'opera utile che col passare degli anni acquirerà per gli studiosi sempre maggior valore".<sup>3</sup>

Queste emozionante parole sancivano l'avvio della collana intitolata 'I monumenti italiani e la guerra', diretta da Chierici<sup>4</sup> per la casa editrice Electa di Milano e inaugurata nel gennaio 1945 con *La chiesa degli Eremitani a Padova*. La monografia, curata da Ferdinando Forlati e Maria Luisa Gengaro, rendeva per la prima volta noti alla comunità scientifica internazionale i danni ingenti subiti da uno dei monumenti simbolo del nostro patrimonio storico-artistico e culturale. Con parte delle architetture della basilica patavina andavano infatti perduti per sempre la quasi totalità degli affreschi che Andrea Mantegna aveva eseguito nella Cappella Ovetari verso la metà del XV secolo e di cui oggi ci rimangono solo angoscianti frammenti che possiamo immaginare riuniti in un pietoso puzzle grazie alle campagne fotografiche Alinari – pubblicate nel volume del 1945 – e, ora, al recentissimo restauro<sup>5</sup>. Nonostante la pubblicazione data al gennaio 1945, e perciò ancora in pieno conflitto, la collana prendeva le distanze dalla letteratura che in precedenza si era già occupata di quei temi e che per prima aveva avuto il merito di porre l'attenzione dell'opinione pubblica sulle distruzioni e sui danni subiti dal nostro patrimonio artistico durante il secondo conflitto mondiale. Si pensi per esempio ai precedenti *Distruzioni del patrimonio storico-artistico italiano*<sup>6</sup>, libello edito a Venezia nell'estate del 1944 con il sottotitolo *Barbarie anglo-americane*, o al successivo *La guerra contro l'arte*<sup>7</sup>, dato alle stampe quando ormai le truppe alleate avevano oltrepassato la

3 La citazione è tratta dalla seconda di copertina di F. Forlati, M. L. Gengaro, *La chiesa degli Eremitani a Padova*, Milano 1945.

4 Su Gino Chierici cfr. A. e P. Borraro (a cura di), *Studi in onore di Gino Chierici*, Roma 1965; L. Galli, *Il restauro nell'opera di Gino Chierici, 1877-1961*, Milano 1989.

5 A. de Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, D. Toniolo (a cura di), *Andrea Mantegna e i maestri della Cappella Ovetari: la ricomposizione virtuale e il restauro*, Milano 2006.

6 *Distruzioni del patrimonio storico-artistico italiano. Barbarie anglo-americane*, Venezia 1944.

7 *La guerra contro l'arte*, Milano 1944.

Linea Gotica e si apprestavano a liberare le città oltre l'Appennino toscano-emiliano. Entrambe le pubblicazioni erano parte di un'operazione propagandistica antialleata che sfruttava le devastazioni patite in tutta la penisola come strumento efficace per sensibilizzare la popolazione contro l'avanzata, oramai a quella data inarrestabile, del 'nemico'. Parole come 'martirio', 'devastazione', 'offesa', 'mutilazione', 'dolore', 'distruzione', 'barbarie' ricorrevano ossessivamente nei testi-pamphlet a conferire maggior enfasi al messaggio. Su tutt'altro registro, e tutt'altra impostazione scientifica, la collana diretta da Chierici, interessata alla restituzione delle memoria storica degli eventi in atto, e non la retorica propagandistica. Al volume sugli Ovetari sarebbero poi seguite, segnate dal medesimo spirito documentario, altre fondamentali monografie, come quelle dedicate alla basilica di Sant'Ambrogio e al convento di Santa Maria delle Grazie a Milano, o ancora quella che rendeva note le devastazioni subite del ponte di Santa Trinita a Firenze, e il volume che mostrava al mondo la completa distruzione dell'Abbazia di Montecassino.

Si arriva così al 1947, anno di pubblicazione per il Poligrafico dello Stato di *Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra*<sup>8</sup> a cui farà seguito *La ricostruzione del Patrimonio artistico italiano*<sup>9</sup>, edito nel 1950: il primo volume raccoglieva i risultati del censimento, attuato dalle diverse Soprintendenze regionali, dei danni subiti dal nostro patrimonio artistico durante gli anni del conflitto; il secondo dava conto dell'avanzamento o la conclusione delle operazioni di ricostruzione e consolidamento dei monumenti distrutti o danneggiati dai bombardamenti angloamericani. Entrambi i volumi erano l'esito di una indagine condotta grazie ai finanziamenti elargiti dal Ministero della Pubblica Istruzione supportati dal contributo dell'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Italiani Danneggiati dalla Guerra, istituzione fondata a Roma nell'estate del 1944 per iniziativa di un gruppo di cultori d'arte, studiosi e di artisti che aveva lo scopo di raccogliere e facilitare la raccolta dei mezzi necessari al restauro dei numerosissimi monumenti e opere d'arte coinvolti nel conflitto. Sebbene infatti il governo italiano si fosse prodigato da subito dopo la fine delle ostilità a reperire danaro da destinare al restauro degli edifici monumentali, tali e tanti erano i disagi patiti da milioni di italiani senza tetto e cibo, che la maggior parte

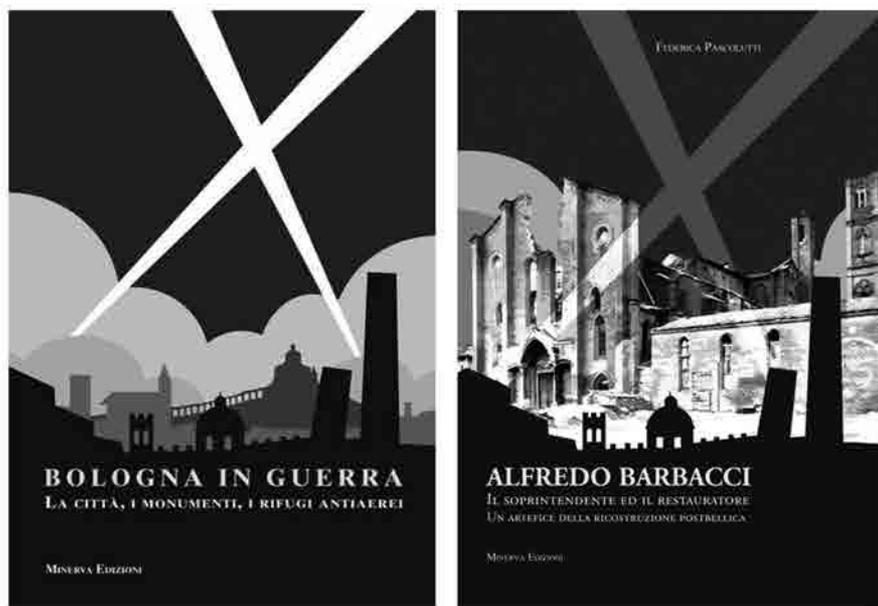
8 E. Lavagnino, *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, con le prefazioni di B. Croce, C. R. Morey, R. Bianchi Bandinelli, Roma 1947.

9 *La ricostruzione del patrimonio artistico in Italia*, Roma 1950; in precedenza, in lingua francese e sempre per il Poligrafico dello Stato, era stato dato alle stampe un volume con un primo abbozzo dei contenuti del volume del 1950, ma cfr. *La reconstruction artistique en Italie*, Roma 1947.

dei fondi a disposizione dovevano essere necessariamente utilizzati per le primarie necessità dei civili e non per le opere d'arte.

Anche per questi motivi l'Associazione, il cui primo presidente fu l'archeologo Umberto Zanotti Bianco (che sarà fra i fondatori di 'Italia Nostra'), decise fin da subito di rivolgere le proprie attività, oltre che alla diretta raccolta di denaro in Italia, alla propaganda all'estero promuovendo, in collaborazione con la Direzione Generale delle Belle Arti e con il Comitato Americano per il Restauro dei Monumenti Italiani, una serie di manifestazioni quali mostre, pubblicazioni, conferenze, film che avevano lo scopo di far conoscere la precaria condizione di molti monumenti su tutto il territorio italiano, e così sollecitare la collaborazione e l'aiuto economico di quanti fra i privati, anche negli Stati Uniti, fossero sensibili all'urgenza di interventi di tutela di un patrimonio culturale che non era soltanto italiano, ma del mondo intero.

Per non dimenticare, perché quanto accaduto possa divenire patrimonio delle generazioni future, ma soprattutto sensibilizzare i nostri contemporanei, poco preparati sulle tragiche vicende che in un passato non troppo lontano hanno interessato i monumenti delle loro città, lo scorso anno è stata avviata, grazie alla intelligenza e alla sensibilità della Minerva Edizioni di Bologna, la collana 'Monumenti in guerra', un progetto editoriale di largo



respiro che si avvale di un comitato scientifico di prim'ordine e che dopo la pubblicazione di *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei* nel 2010<sup>10</sup> ha dato alle stampe pochi mesi fa una monografia dedicata da Federica Pascolutti ad Alfredo Barbacci (una presentazione del volume di Pascolutti è in questo stesso numero di Engramma).

In programma monografie su città, su singoli monumenti, sui coraggiosi protagonisti della protezione e poi del restauro del patrimonio storico-artistico italiano, nel quadro di un progetto che ha l'ambizione di aprire un nuovo capitolo della riflessione storiografica sul tema e di avviare nuovi, e più che mai necessari, studi. Dopo i primi due volumi la collana 'Monumenti in guerra', accoglierà pubblicazioni che indagheranno archivi e documenti relativi a Padova, Modena, Ancona, Napoli, Parma, Venezia, Ravenna, Rimini, Palermo, Ancona, Forlì – solo per citare alcune delle monografie in cantiere.

Anche le macerie possono diventare *monumentum*, e il senso di quel sacrificio può essere valorizzato e tesaurizzato. E, come scrive nel 1945 il Sovrintendente del Veneto Fernando Forlati, se questo “valesse a rendere gli uomini più saggi e più cauti nello scatenare quel terribile flagello che è la guerra, potremmo anche sperare che così orrendo scempio non sia stato fatto invano”<sup>11</sup>. In programma monografie su città, su singoli monumenti, sui coraggiosi protagonisti della protezione e poi del restauro del patrimonio storico-artistico italiano, nel quadro di un progetto che ha l'ambizione di aprire un nuovo capitolo della riflessione storiografica sul tema e di avviare nuovi, e più che mai necessari, studi. Dopo i primi due volumi la collana 'Monumenti in guerra', accoglierà pubblicazioni che indagheranno archivi e documenti relativi a Padova, Modena, Ancona, Napoli, Parma, Venezia, Ravenna, Rimini, Palermo, Ancona, Forlì – solo per citare alcune delle monografie in cantiere.

## ENGLISH ABSTRACT

*Monuments in war* is a new book series published by Minerva Edizioni, Bologna. The series aims to remind the tragic facts of World War II from a peculiar and little known point of view, as only in a few cases the monumental heritage of Italian cities destroyed and then

10 L. Ciancabilla, (a cura di), *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, Argelato (BO), 2010.

11 F. Forlati, M. L. Gengaro, *La chiesa degli Eremitani ... cit.*, p. 26.

restored after the conflict shows plainly to the beholder its troubled, recent, history. The first book of the series, *Bologna in guerra* edited by Luca Ciancabilla, was published two years ago: the book represents a thorough study about the city, its monuments, the air-raids during the war years. The second book, *Alfredo Barbacci. Il Soprintendente ed il restauratore*, by Federica Pascolutti, has been recently released: it is the first monograph about the Superintendent and Conservator of Fine Arts and Monuments of Bologna during the war, responsible of the restorations of churches and historic buildings of the city. Other volumes of the series will be shortly published, so to outline an 'atlas' of the Italian heritage destroyed during World War II.

# Alfredo Barbacci. Il soprintendente ed il restauratore.

## Un artefice della ricostruzione postbellica

Presentazione della monografia su Alfredo Barbacci

Federica Pascolutti

Il presente contributo è la rielaborazione di parte della presentazione del volume *Alfredo Barbacci. Il Soprintendente ed il restauratore. Un artefice della ricostruzione postbellica*, edito in luglio del 2011 per la collana Monumenti in guerra di Minerva Edizioni.

Nell'ultimo ventennio la riflessione sul portato teorico nella disciplina del restauro e il suo rapporto con il momento operativo, ha nuove indagini in merito al rapporto fra teoria e prassi, rivolte tanto all'analisi dell'attività dei 'padri nobili' di tale nuova scienza, ben al di là del ruolo loro assegnato dalla tradizione storiografica, quanto all'identificazione di quelle figure di architetti ed ingegneri che dalla seconda metà del secolo scorso hanno operato soprattutto in questo ambito disciplinare contribuendo all'articolarsi del dibattito sugli orizzonti ed i fondamenti del restauro stesso. Personaggi che, per la quantità degli interventi realizzati e l'influenza esercitata sui modi della conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico italiano, devono essere considerati fra i principali protagonisti di una dialettica dalla quale è in gran parte scaturita quell'immagine odierna della città 'storica' con cui la cultura architettonica non cessa di misurarsi. Tra questi, di particolare interesse risultano coloro che hanno svolto ruoli di primo piano sia nella progettazione di restauri architettonici, sia nell'ambito delle istituzioni di tutela del patrimonio nazionale: come Alfredo Barbacci, ingegnere, architetto e soprintendente, la cui opera il presente studio intende esaminare.

Nel ricostruire l'itinerario del suo impegno nel campo del restauro architettonico e il progressivo precisarsi, nel corso di esso, di una metodologia trasmissibile in sede teorica, l'esame della sua attività viene concentrato su due periodi: quello che intercorre fra il suo esordio nel 1926 e la vigilia del secondo conflitto mondiale e quello che va dall'inizio della ricostruzione del patrimonio storico dell'architettura italiana alla pubblicazione del volume *Il restauro dei monumenti in Italia* che al termine di una condizione operativa di *emergenza* rende prontamente disponibili le informazioni sulle

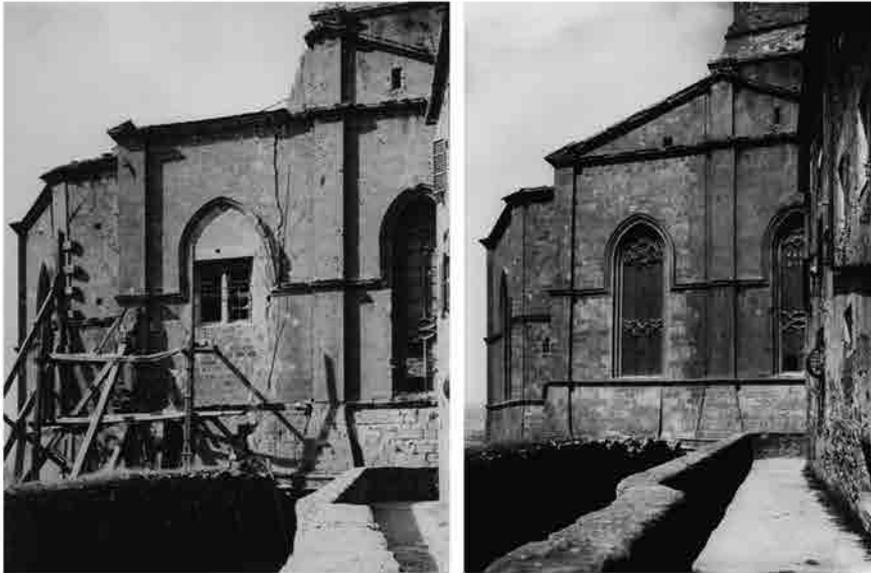
esperienze compiute. Del primo, viene considerato un panorama di interventi da cui scaturisce la messa a punto di una metodologia operativa via via più consapevole e tale da far emergere come sia il soggetto architettonico a dettare di volta in volta la misura delle modalità da adottare. Del secondo, si esamina il suo confrontarsi con circostanze e scelte da intraprendere, tali da indurlo a schierarsi decisamente a favore del monumento, nei “conflitti di competenze” delle più diverse nature: da quelli con le forze armate tedesche di occupazione e talvolta con quanto restava di quelle italiane, a quelli con le istituzioni centrali e locali, tanto provvisorie e spesso irraggiungibili nell’ultimo anno delle attività belliche, quanto ambigue e frequentemente in contrasto fra loro negli anni della ricostruzione. In entrambi, peraltro, è risultata costante la dialettica che l’architetto impegnato sul campo instaura sia con le sintesi teorico-normative progressivamente esposte nelle varie ‘Carte del restauro’ dal 1930 in poi, sia con le posizioni favorevoli a interventi ‘moderni’ manifestatesi dagli anni Cinquanta in poi.

A ciascuno dei due percorsi si è ritenuto opportuno affiancare analisi ravvicinate di casi esemplari – cinque per la prima parte, quattro per la seconda – nello studio dei quali è risultata motivo di implicazioni non trascurabili l’esiguità della documentazione conservata presso le diverse sedi degli uffici pubblici cui è deputata la tutela dei monumenti architettonici, si veda, ad esempio, in quali sedi si è dovuto consultare materiale documentario inerente il Palazzo dell’Archiginnasio, nonostante la Biblioteca Comunale avesse un proprio archivio. Particolarmente lacunosa è risultata anche la disponibilità degli elaborati grafici a corredo dei ‘progetti di restauro’, per i modi di inventariare seguiti negli archivi delle Soprintendenze: è nota, infatti, la pratica di separare i documenti amministrativi e contabili da quelli grafici e fotografici, per una conservazione in diversi e appositi contenitori ritenuta più opportuna. Tuttavia, la conseguenza di tale *modus operandi* ha determinato, nel variare delle gestioni degli uffici, la consistente entità della sua perdita.

Più in generale, tali esiti sembrano ascrivibili a una sostanziale disattenzione nei confronti degli autori della ricostruzione del patrimonio artistico italiano, in seguito alla fine della seconda guerra mondiale. A questo si deve aggiungere come dall’analisi della documentazione sia emersa una scarsa rilevanza rispetto alla trasmissione di elaborati grafici, a favore di relazioni descrittive con allegate le relative previsioni di spesa: la maggiore attenzione è risultata relativa alla definizione di quanto di nuovo è necessario realizzare per il *ripristino* delle forme antiche, privilegiando i contenuti della quantificazione metrico-estimativa piuttosto che quelli inerenti la specifica indagine formale e diagnostica attraverso apposite tavole grafiche.

Alla diffusione di una simile prassi contribuisce, verosimilmente, l'emotività delle reazioni alle devastazioni provocate dai bombardamenti durante la seconda guerra mondiale, che spinge le autorità a rispondere pragmaticamente al desiderio generale di veder ricomposta l'immagine – e con essa la memoria storica – di ciascuna città, privilegiando la rapidità degli interventi. Proprio nell'intreccio di motivazioni civiche e sollecitudini operative, deve essere individuato il nodo di una dialettica che determina il configurarsi di schieramenti ancora attivi in seno alla disciplina: da un lato quanti considerano nella loro specificità gli interventi realizzati nel corso della ricostruzione, dall'altro quanti, in vario modo indicano nelle vicende ad essi relative un ulteriore momento fondativo della disciplina stessa.

L'analisi dell'opera di Barbacci come architetto della Soprintendenza prima e quale soprintendente poi, sembra dunque opportuna, se non necessaria, proprio perché in essa convergono gran parte dei temi che hanno caratterizzato nel corso del Novecento il dibattito sul restauro: dalla riflessione sui fondamenti teorici della disciplina, alla definizione dei suoi *limiti*; dalla configurazione di norme per l'intervento, alla discussione sull'attribuzione delle competenze specializzate, in un processo caratterizzato dal valore che viene attribuito al risultato conseguito, quale eccezione rispetto ad una nor-



Duomo di Pienza: La testata sinistra del transetto prima del restauro (foto archivio eredi Barbacci)  
 Duomo di Pienza: La testata sinistra del transetto dopo il restauro. Scrive al proposito Barbacci: “la trifora è stata rifatta in pietra artificiale, componendo disegni originali” (foto archivio eredi Barbacci)

ma genericamente invocata. Ed è la costanza dell'atteggiamento 'militante' di Barbacci, con il valore fondativo nella prassi da lui attribuito all'interpretazione storica che viene considerato nell'ultima parte dello studio, esaminando panoramicamente l'intensa produzione pubblicistica caratteristica degli anni successivi al suo pensionamento dalla soprintendenza, svolta quale membro del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e consulente delle Ville Venete, a favore della salvaguardia e conservazione del patrimonio architettonico italiano.

Nella sua lunga carriera di "impiegato statale", così egli stesso si definisce in *Come Gulliver* scritto a chiusura del suo *Memorie*, Alfredo Barbacci ha progressivamente messo a punto un'ampia varietà di modi nell'attuazione del restauro architettonico. Dal suo esordio nel cantiere del Duomo di Pienza nel 1926, egli si misura infatti tanto con un monumento di consistente fama, quanto con modalità operative proprie della cultura tecnica ed artistica del tardo Ottocento. Negli scritti dedicati a questo lavoro, un *unicum* per le caratteristiche geo-fisiche del terreno sui cui si imposta l'edificio, è ravvisabile un approccio che, con graduali affinamenti, diviene il metodo di cui propone articolazioni durante la sua lunga attività di restauratore. Di tale percorso è necessario ricostruire lo sviluppo ed a questo fine può essere strumentalmente utile, dato l'inevitabile carattere di bilancio a posteriori dello scritto, seguire i testi da lui redatti in merito a quelli che egli definisce "i problemi d'estetica" relativi alle "città [...] ai singoli edifici e al loro ambiente", evidenziando la continuità dell'atteggiamento che ne informa l'opera di restauratore. Egli si distingue fra i principali fautori di quell'aggiornamento culturale che nell'ambito del restauro architettonico muove dal rifiuto di una "discriminazione delle stratificazioni storiche per epoche" per il tentativo di fondare il valore di ciascun elemento del manufatto, incrociando lo studio storico e documentario con i segni materiali ricavabili direttamente dalla fabbrica, nonché per la qualità simultaneamente artistica e documentaria che intende perseguire nei propri restauri, affinché la distinguibilità dell'intervento risulti evidente, almeno agli occhi degli studiosi, rifuggendo dai mimetismi propri dell'estetica ottocentesca.

Tali posizioni, tuttavia, se da un lato riflettono il dibattito che a partire dagli anni Venti del Novecento vede coinvolti tutti gli istituzionali 'addetti ai lavori' sui temi della conservazione dei beni architettonici in Italia, trovando espressione nella normativa delle diverse Carte del restauro redatte successivamente, dall'altro appaiono nella prassi meno evidenti di quanto le formulazioni teoriche avanzate negli anni precedenti e seguenti la Seconda guerra mondiale inducono a credere. Questo non perché come è stato

osservato i “testi [...] del restauro sono fondati, nella maggior parte dei casi, su generalizzazioni empiriche di esperienze personali” - infatti sono quasi tutti scritti da ex-soprintendenti - ma poiché la consistente varietà di modi e circostanze da cui le esecuzioni dei restauri sono dipese va oltre qualsiasi prevista regolamentazione.

Tale constatazione, infatti, non risulta sufficientemente calzante per il volume che Barbacci dedica a *Il restauro dei monumenti in Italia*, il cui contenuto teorico costituisce uno dei principali contributi del secolo da poco trascorso all'esercizio della disciplina. Il testo presenta la prima rassegna organica dei restauri sui monumenti italiani svolti dall'antichità agli anni che ne precedono la pubblicazione e questi vengono sistematicamente proposti come riferimento, in particolare per quanto attiene alla cultura delle tecniche, per trarne indicazioni di metodo sulle quali fondare le scelte operative. In esso, inoltre, è proposta in modo sintetico la prima, ed a lungo unica, analisi complessiva della teoria del restauro elaborata nell'Ottocento in ambito



Bologna, Chiesa di San Francesco: anche sul concio in chiave delle volte della navata maggiore, qui in fase di ricostruzione, è inciso il contrassegno relativo al tipo di restauro effettuato da parte di Barbacci, tuttora visibile (foto archivio eredi Barbacci)

Bologna, Archiginnasio – Teatro Anatomico: ricomposizione del soffitto. L'immagine del cantiere *in itinere* – con in evidenza la copertura in c.a. su cui è appeso il soffitto ligneo –, permette di valutare sforzo del soprintendente per recuperare e ricollocare *in situ* quanti più frammenti possibili dell'antico edificio e della sua decorazione lignea – nell'immagine di colore più scuro rispetto le nuove parti (foto archivio eredi Barbacci)

francese di cui viene sottolineata l'articolazione in seno ad un'eredità culturale con la quale il confronto è ritenuto necessario ben oltre lo studio della figura e dell'opera di Viollet-le-Duc. Anche l'organizzazione tematica della materia trattata secondo criteri di concretezza 'manualistica' risulta parzialmente inedita per il singolare valore etico dell'offerta di una possibilità di confronto con le non sempre lineari applicazioni da parte dello stesso autore. Un testo unico nel suo genere dunque, che riflette, come l'insieme dell'opera di Barbacci, una preoccupazione diffusa fra gli operatori del settore nel suo tempo, sulla possibilità di definire strumenti critici che permettessero di derivare dagli assunti teorici dei lineamenti operativi ad essi congruenti.

Sostanzialmente isolato nel contempo è risultato il rigore della sua militanza di restauratore che, se parzialmente espresso nella scarsa disponibilità ad accogliere le istanze avanzate in ambito architettonico dalla modernità, non transige nel perpetuare contro ogni compromesso di convenienza il sistema di valori legato all'unicità dell'immagine storica di cui si deve senza riserve tutelare l'integrità. Certo in un approccio temperato dal riferimento ad ideali romantici ma che appare comunque scientifico nel rivendicare la centralità dello studio storico: da lontano, un esempio che costituisce un monito capace di inquietare il presente.

#### ENGLISH ABSTRACT

In the last two decades new investigation has requested of the relationship between theory and practice in the architectural restoration 'discipline': directed analysis of the 'noble fathers' of this new science and of those architects and engineer who worked in the second half of last century, contributing to the debate on the horizons and the fundamentals of this subject; for the amount of interventions and the influence exerted on the 'ways' of the conservation and enhancement of the Italian architecture, those people must be considered among the main protagonists of a dialectic from which the today's historic city image is largely derived. Among those men, especially who have held prominent roles both in the project of architectural restoration and within the institutions of national heritage protection, such as Alfredo Barbacci, engineer, architect and superintendent, whose work this study intends to examine.

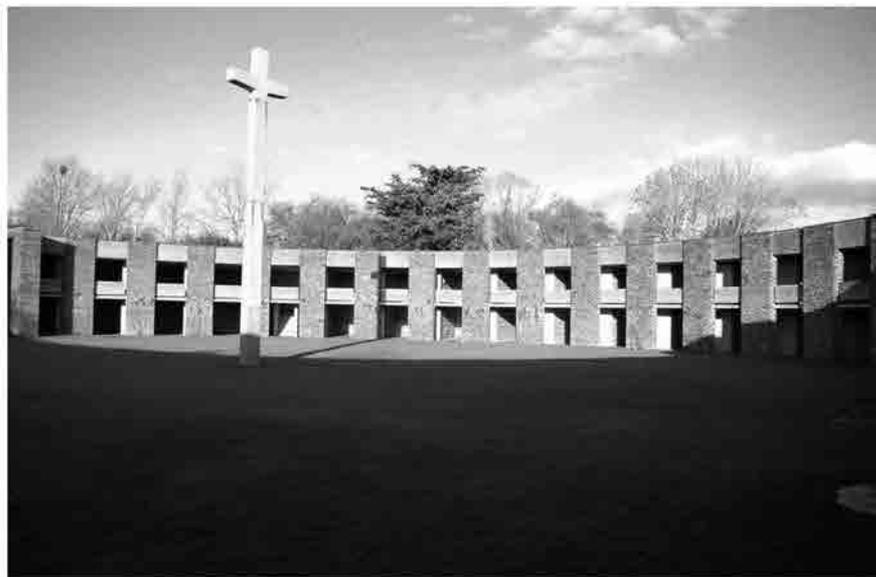
## Le narrazioni della memoria

Il cimitero militare tedesco di Mont de Huisnes a Huisnes sur Mer

Elena Re Dionigi

Il Cimitero militare tedesco di Mont de Huisnes a Huisnes sur Mer (Bassa Normandia), realizzato nel 1963 dall'architetto Johannes Krahn, fu il primo mausoleo tedesco costruito in territorio francese dopo la seconda guerra mondiale. La sua realizzazione come quella della Maison de l'Allemagne à la Cité Universitaire di Parigi, del medesimo autore, fu caratterizzata da una serie di difficoltà dovute alle problematiche socio-politiche del dopoguerra; difficoltà che hanno portato generalmente ad un lungo processo di gestazione e realizzazione di numerose opere, indipendentemente dal loro scopo civile o militare.

La produzione architettonica in Francia, all'indomani dell'evento bellico, trova le sue radici nel periodo dell'occupazione tedesca e nel collaborazionismo del Regime di Vichy. Il recente testo di Jean Louis Cohen, attraverso l'illustrazione dell'attività degli architetti tedeschi in Francia dal 1940 al



Cimitero militare tedesco di Huisnes sur Mer

1944 e degli architetti francesi in Germania dal 1945 al 1950, mette in luce come si sia costruita una forte continuità tra il primo e il secondo dopoguerra, sfociata poi nel periodo della Ricostruzione (Cohen 2011). Lo storico parla di una sorta di architettura di “importazione” e di “occupazione”, in grado di rispondere non solo alle esigenze concrete, siano esse militari o civili, ma anche ad un immaginario collettivo attraverso opere reali o solamente pensate: un esempio sono i monumenti ai caduti progettati da Wilhelm Kreis per i territori francesi, ma traslati nella realtà sovietica dopo il 1941 (Cohen e Frank 1990).

Non sorprende quindi che il Cimitero militare di Mont de Huisnes, si possa confrontare con altri cimiteri tedeschi coevi che rispondono alla stessa esigenza celebrativa, come quelli di La Cambe (1959), di Marigny (1957) e di Orglandes (1961), con i quali presenta numerosi tratti comuni, pur mantenendo una propria autonomia figurativa e compositiva dovuta anche al suo ruolo di ‘mausoleo’.

Se prendiamo in considerazione il cimitero di La Cambe con le sue circa 21.000 salme e quello di Mont de Huisnes con circa 12.000 sepolture, è evidente la rinuncia ad imporsi sul paesaggio in favore di una ricerca d’integrazione tramite elementi puntuali. La visione d’insieme dei due complessi non si prefigge l’obiettivo di causare una sensazione di sbalordimento, di oppressione o di angoscia, bensì di offrire una possibilità di distensione. La rappresentazione non è quella di una retorica cerimoniale affiancata dalla imponente distesa di lapidi, tipica dei cimiteri militari americani, ma di una sapiente articolazione di percorsi contestualizzati al luogo. A questo proposito Paolo Rumiz descrive le stele sorte per i liberatori al cimitero americano militare di Colleville-sur-Mer (1956), come “bianche ed erette” in forte contrasto con quelle “nere, basse e prostrate” dei cimiteri tedeschi rappresentanti gli oppressori (Rumiz 2004). Queste ultime, posate a terra, favoriscono un in-



Cimitero militare tedesco di La Cambe; Cimitero militare americano di Colleville-sur-Mer

serimento più stemperato all'interno del paesaggio esistente, permettendo al visitatore un disvelamento dell'opera graduale e introspettivo; l'accorpamento di più nomi di caduti sotto le medesime lapidi lascia così spazio ad ampie aree piantumate ed erbose, che favoriscono il raccoglimento e la meditazione.

Tra il 1939 e il 1945, il cimitero militare di La Cambe era dedicato alle sepolture americane e solo a partire dal 1959, dopo il trasferimento di alcune salme negli USA e nel cimitero militare di Colleville-sur-Mer, accoglierà le salme dei caduti tedeschi. Questo vicende provocheranno visibili effetti all'impianto cimiteriale: una differente distribuzione dei percorsi e disposizione delle lapidi, in contrasto con quella originaria gerarchicamente ordinata.

Nonostante il tentativo di integrazione e mitigazione attuato con la progettazione del Giardino della Pace, la strada nazionale continua a segnare una cesura tra la cittadina di La Cambe e il cimitero ai caduti. Essa costituisce una separazione sistematica del territorio non solo in termini fisico-spaziali ma anche psicologico-mentali: infatti il ricordo dell'occupazione tedesca e del collaborazionismo francese causa ancora oggi un rifiuto e un allontanamento nella memoria dei cittadini. Per questo le 'pratiche memoriali' sono assolute quasi interamente dai turisti che visitano l'opera, mentre gli abitanti negano l'esistenza del sacrario o nella migliore delle ipotesi risultano indifferenti. Nell'inconscio collettivo della società francese, permane però una forte quanto problematica esigenza di memoria delle proprie vittime civili, per le quali esistono le sepolture individuali nei cimiteri comunali e i ricordi affidati unicamente ai propri cari.

Questi atteggiamenti non appartengono solo alla realtà urbana di La Cambe: anche le cittadine di Caen e Saint Lo, bombardate dagli alleati, non rientrano a pieno titolo negli itinerari della zona costiera della Normandia, poiché sono luoghi dalle stratificazioni meno rappresentate e quindi meno comprensibili per l'occhio vorace e rapido del consumatore turistico. Caen dal 1988 ospita il Memoriale di Normandia, un'opera che si pone l'obiettivo di informare e raccogliere testimonianze e documenti dell'epoca, non assolvendo però il ruolo comunicativo dell'architettura: il problema della trasmissibilità attraverso l'esperienza. Resta quindi un'opera concepita come dispositivo di accumulazione, che 'incorpora' e non 'interpreta' informazioni, oggetti e narrazioni.

La città di Oradour sur Glane, teatro di una strage particolarmente feroce da parte dei tedeschi e di una sistematica distruzione incendiaria, rappresenta un caso a parte all'interno dell'ondata di 'memorializzazione' degli anni Ottanta e Novanta del Novecento.

Questo luogo emblematico evidenzia come i motivi della memoria non siano “mai puri”, e come la costruzione di un’opera subisca “un processo evolutivo generato dalle nuove epoche e nei nuovi contesti in cui [...] si ritrova” (Young 1993, pp. 1-2). La cittadina di Oradour diviene così simbolo di questa pratica di ri-costruzione materiale, che mira a dare forma a una memoria della resistenza nazionale, al mito patriottico voluto da De Gaulle. Tutto ciò è messo in pratica per distogliere l’attenzione dalla posizione dello Stato Francese, proponendosi non tanto di dimenticare gli orrori della guerra, ma di lasciare nell’ambito del non-rappresentato e nel non-dichiarato il suo periodo collaborazionista. Attraverso la messa in scena intimistica, data dalla tecnica del ‘com’era dov’era’, coadiuvata dalla disposizione di una serie di oggetti quotidiani in aggiunta a quelli superstiti, è possibile un coinvolgimento immediato e certo, una relazione intima con la memoria in grado di creare una ‘sospensione’ temporale, che non appartiene più al tempo storico. Solo le rovine di Oradour innescano “una tragica narrazione materiale” (Tarpino 2008), in conseguenza di una discontinuità crescente tra esperienza e ricordo. È infatti nel momento in cui la costruzione della memoria non si può più avvalere del vissuto e del trasmesso, che il suo ricordo ne viene deformato (Assmann 2002). Così il potere evocativo degli oggetti subisce l’attribuzione di diversi significati nelle nuove narrazioni, allontanandosi dal proprio ruolo nella dimensione del ricordo.

L’importanza dell’immedesimazione, che ricrea un carattere ‘esperienziale’ dei luoghi, può anche esulare dalla presenza di oggetti del passato lì rinvenuti o ricollocati. L’empatia col visitatore dei luoghi della memoria



Husines sur Mer, foto aerea zenitale del cimitero tedesco

e del ricordo, può essere ri-tessuta in una nuova narrazione grazie ad alcune 'soluzioni' compositive riscontrabili in opere di architettura come ad esempio nel cimitero-mausoleo di Mont de Huisnes. Appartenendo anche alla categoria dei mausolei-memoriali intesi come 'modelli maieutici' (opere d'arte che permettono di sperimentare la capacità percettiva-esplorativa di ciascuno), l'opera fornisce al visitatore i frammenti di un discorso che spetta a lui leggere e interpretare, pur essendo in parte organizzati e pensati dall'autore. Quest'opera non rappresenta solo un contenitore di oggetti – siano essi stele, lapidi, tracce – ma investe di responsabilità sia il progettista sia il visitatore.

Inserito in un rilievo artificiale di 30 metri di altezza, ospita all'interno sessantotto cripte disposte sui due anelli circolari sovrapposti, con un diametro di 47 metri. Il cuore del mausoleo si raggiunge seguendo un percorso che, dopo aver attraversato un atrio di ingresso, giunge a una parete scavata nella collina, tangente alla figura circolare. Una volta varcata la soglia, di fronte a noi si rivela un'ampia distesa erbosa circoscritta dal doppio ordine di gallerie di distribuzione alle cripte con al centro una croce alta e slanciata. Ma il percorso di ingresso al memoriale, non ne permette l'avvicinamento, interrompendosi non appena arriva a lambire il perimetro della figura. Poiché viene negato il percorso più diretto, si è obbligati ad andare a ritroso, ma senza uscire dall'invaso: una rotazione di 45 gradi permette infatti di raggiungere il portico del piano terra, per poi prendere le rampe di accesso alla galleria superiore. Qui le lapidi non sono accorpate tutte insieme a creare una visione unica e dominante, ma sono inserite nelle cripte distribuite dalle gallerie: viene distinta quindi la percezione del ruolo pubblico del mausoleo, da quella del cordoglio più intimo e privato, dato da questi spazi periferici della figura.

Lungo l'asse di accesso si allineano così sia la croce, sia la scala retrostante, che permette di raggiungere la sommità del memoriale ove si apre la vista dell'orizzonte su Mont Saint-Michel. Ecco che la sensazione di penetra-



Huisnes sur Mer, cimitero tedesco

zione all'interno della figura, del successivo avvolgimento all'interno del luogo sacro e l'ascesi finale data dall'elemento simbolico della scala che traguarda la costa, chiariscono il racconto architettonico: il percorso iniziatico tra la morte e la vita, un cammino processionale che può arrivare all'ascesi.

La topografia del memoriale è quindi basata sullo scavo nel ventre della Madre Terra, sull'asse percettivo che attraversa il memoriale (ingresso-scala) e dalla *promenade architecturale* lungo la figura circolare.

Nonostante il linguaggio essenziale del partito architettonico, vediamo come i setti verticali in laterizio scandiscano la scena circolare, lasciando in secondo piano le linee curve delle gallerie, sottolineate dagli elementi strutturali di solai e parapetti. Come se gli alzati volessero imporre un andamento ritmico rispetto all'armonia continua data in pianta dalla figura del cerchio. Solo in corrispondenza dei punti di ingresso e uscita i setti si trasformano in blocchi tridimensionali che accompagnano il percorso, serRANDOLI nel primo caso in un atrio chiuso e nel secondo divenendo le 'spalle' strutturali dell'ultima scala. L'alternanza esterno/interno e tra luoghi coperti e scoperti, genera la sensazione di trovarsi in un ambito complesso dal punto di vista spaziale, ma fortemente integrato con il paesaggio: un'opera tanto introversa quanto estroversa. È la sintassi degli elementi compositivi che struttura la narrazione all'interno del luogo sacro, senza tuttavia rinunciare all'apertura sul paesaggio.

Con il secondo conflitto mondiale, la 'perdita della linea del fronte' – la divisione tra civili e militari – diviene non solo un problema fisico-spaziale ma anche socio-culturale. Aspetti che si riflettono nelle difficoltà di rappresentare in termini artistici e di conseguenza architettonici, qualcosa che non può più essere misurato e compreso dai canoni dell'epoca (Cohen 1998). In diversi campi dell'arte e da diverse personalità, viene infatti affrontato il tema della perdita attraverso la questione della "visibilità dell'assenza" (Assmann 2002, p. 415). Il tentativo di rappresentarla nella sua dimensione metaforica o di riferirsi a una cosa non vissuta non impedisce di proporre un montaggio che tenti di raffigurarla o descriverla. Secondo Assmann è proprio l'irriproducibilità apparente del numero delle vittime e degli scomparsi a sconvolgere e a suscitare queste esigenze artistiche. Questo oltre a comportare il "pericolo della rimozione, dell'assenza attraverso le rappresentazioni, astratte o concrete che siano "provoca" per l'artista che si fa carico della dolorosa elaborazione del ricordo di questo patrimonio di sofferenza [...], di mettere al sicuro le tracce, di sottolineare i vuoti e di polarizzare l'attenzione sui meccanismi del ricordo" (Assmann 2002, p. 416).

Ma così come esiste il problema e il tema della memoria, esiste anche il problema e il tema dell'oblio. È importante sottolineare come questi tentativi legati alla mania di celebrare, ricordare, archiviare possano anche nascondere l'atto di dimenticare se non del tutto, almeno in parte (Young 1993). Le vicende storiche, politiche e geografiche frammentarie e fortemente traumatiche, non hanno permesso di riconoscere nelle opere come i cimiteri militari, elementi di condivisione sociale di un gruppo. È questo tipo di appartenenza che forma, all'interno di un'entità sociale, l'identità e la conseguente "capacità di acquisire memoria", oltre che di trasmetterla e perpetuarla. Questo infatti diventa possibile solo se il gruppo sociale non manifesta unicamente l'esigenza di vivere il proprio tempo, ma di attraversarlo con un percorso comune (Halbwachs [1968] 2001). Anche il luogo della memoria come elemento del "patrimonio" condiviso, si costruisce nel tempo – dalla sua concezione attraverso le vicende storiche – trovando il proprio "fondamento [...] nella trasmissione" (Hartog [2003] 2007, p. 189), oltrepassando i semplici atti di accumulazione e catalogazione.

La testimonianza di Paul Virilio sull'apertura della linea costiera del fronte militare in Normandia e Bretagna nell'estate del 1945, è significativa per comprendere il tema del ricordo e dell'oblio. La scoperta delle strutture difensive fino ad allora conosciute perché intraviste e propagandate attraverso i manifesti – e quindi parzialmente distorte – gli appare come inverosimile e non comprensibile rispetto a qualcosa che l'immaginario collettivo della popolazione riteneva lontano nello spazio e nel tempo. "Questa immensità del progetto superava il senso comune; la guerra totale era qui rivelata nella sua dimensione mitica" (Virilio 1991, p.12). Fino ad allora infatti, le fortificazioni erano orientate verso un obiettivo preciso; qui invece l'estensione del litorale, contrappuntata per elementi successivi, creava una linea del fronte indefinita e inimmaginabile. L'idea di limite, di un 'muro' costruito puntualmente dai bunker sulla costa, con percorsi sotterranei spesso molto estesi (come nella Cité d'Aleth o per i ripari per sottomarini sulla costa atlantica), non poteva essere compresa nella sua totalità dallo sguardo comune. Il 'muro atlantico' era posto di fronte al vuoto, e le sue porzioni (i bunker) venivano visti come piccole presenze, quasi dei "reperti archeologici" che subirono successivamente l'indifferenza dei bagnanti o la "vendetta iconoclasta" degli abitanti (Virilio 1991, p. 13): la distruzione di oggetti in cui si materializzavano i fantasmi (reali o inventati?) della realtà dell'occupazione (reale o amplificata dal collaborazionismo francese?). Virilio invece vi vedeva degli "archetipi funerari", associando l'architettura militare a quella funeraria per il carattere monolitico che il calcestruzzo le conferiva, oltre all'invivibilità dei luoghi ove le feritoie fungevano da punto di vista e da presa d'aria. Oggetti-sarcofagi che facevano emergere le potenze ctonie della Terra.

In questo panorama ampio e complesso, qui solo parzialmente rappresentato per fornire ulteriori spunti di riflessione, il cimitero-mausoleo di Mont de Huisnes suggerisce una risposta a una possibile “narrazione della memoria”. Senza far subire un racconto precostituito, il visitatore è indotto a trascurare il solo legame fisico, visivo o percettivo con l’opera, instaurando una forte relazione psicologica nell’assumersi il diritto o il dovere del ricordo o dell’oblio, per ritagliarsi un ruolo nell’atto esperienziale dell’essere umano.

È l’architettura con i suoi meccanismi compositivi a rendere partecipi il corpo e la mente dello spettatore, che non deve essere investito solo dal numero degli oggetti e dall’intimità con essi, o dal fatto che il luogo del memoriale coincida con il luogo del trauma. Certa che questi elementi possano enfatizzare la partecipazione, ritengo che siano invece da porre come imprescindibili la capacità dell’autore di ri-tessere una narrazione, di riattualizzare il rito della commemorazione, dando spazio anche alla meditazione individuale. Ciò avviene attraverso una sapiente disposizione degli elementi compositivi, un forte controllo della loro sintassi (comprese le relative eccezioni caratterizzanti i linguaggi artistici) e una sensibilità profonda dei significati simbolici.

Con il cimitero militare tedesco di Mont de Huisnes siamo nel campo delle immagini e forme della memoria che non ambiscono alla rappresentazione di un’unica verità, indiscutibile, chiara e completa, ma che si incaricano di trasmettere memoria “malgrado tutto”, uscendo dalla posizione dell’irriproducibilità del vissuto e dell’indifferenza (Didi-Huberman 2003). Pur riconoscendone l’interpretazione parziale e la spinta soggettiva dell’architetto, è apprezzabile il tentativo di fare una scelta di responsabilità: quello di assumersi il rischio della trasmissione. Soprattutto se, come nel caso qui descritto, sono rintracciabili dei meccanismi che vanno al di là della semplice mise en scène per arrivare invece a degli effetti comunicativi che l’arte e in questo caso l’opera di architettura, si auspica di raggiungere.

Ringraziamenti/acknowledgments:

La redazione di Engramma ringrazia il prof. Luciano Semerani e il dott. Daniele Pisani per l’attenzione e la cura che hanno dedicato alla revisione di questo testo.

## ENGLISH ABSTRACT

The cemetery of Mont de Huisnes by Johannes Krahn (1963) like others examples shows the possibility of representing the mass death of common soldiers in the World War II, abandoning the idea of the landscape domination but realising the construction of a place

for the meditation. Here each person has the chance and the duty to develop the transmission of memory, like a feeling of an identity group. In the architectural field the cemetery of Mont de Huisnes is not a simple *mise en scène* but a particular work where the communicative effects are translated with the composition of the ritual path from the death to life, the circular figure hollowed in the hill with the sacred cross in the center and the open view of the coast on the top. The essay furthermore shows the difficulty to build and to represent the trauma, the aching places after the World War II in different fields, both on the social sphere (in the distinction among defeated and winning) and on the artistic sphere (with description of the absence, the theme of the loss, of the shock).

## BIBLIOGRAFIA

ASSMANN 2002

Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002

COHEN e FRANK 1990

Jean-Louis Cohen e Hartmut Frank, *Architettura dell'occupazione: Francia e Germania 1940-50*, in "Casabella", 567, Aprile 1990, pp. 40-58

COHEN 1998

Jean-Louis Cohen, *Avant l'après-guerre. Second conflit mondial et internationalisation de la condition du projet*, in AAVV, *Tra Guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli, Milano 1998, pp. 111-117

COHEN 2011

Jean-Louis Cohen, *Architecture en Uniforme: projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale*, Catalogo della mostra tenutasi al Centre Canadien d'Architecture di Montréal, Hazan, Paris 2011

DIDI-HUBERMAN 2003

George Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Editions de Minuit, Paris 2003

HALBWACHS [1968 e 1997] 2001

Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano [1968 e 1997] 2001

HARTOG [2003] 2007

François Hartog, *Regimi di storicità*, Sellerio, Palermo [2003] 2007

LEONINI 1991

Luisa Leonini, *Gli oggetti del ricordo. Il ricordo degli oggetti*, in P. Jedlowski, M. Rampazzi, *Il senso del passato. Per una sociologia della memoria*, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 53-56

RUMIZ 2004

Paolo Rumiz, *Normandia. La memoria dei vinti nel cimitero dei soldati tedeschi*, in "La Repubblica", 05 giugno 2004

TARPINO 2008

Antonella Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino 2008

VIRILIO 1991

Paul Virilio, *Bunker archéologie, Les éditions du demi-cercle*, Paris 1991

YOUNG 1993

James E. Young, *Introduction of Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Heaven and London 1993

## Rudolf Wittkower, Restoration of Italian Monuments

“The Burlington Magazine”, Vol. 91, No. 554 (May 1949), pp. 140-142

a cura di Giulia Bordignon

Nel 1948 Rudolf Wittkower compie un viaggio nel Nord Italia in cui ha modo di visitare le città dove, dopo le devastazioni belliche, ancora fervono i lavori di ricostruzione delle lacerazioni causate dai bombardamenti alleati o dalle mine tedesche. Lo studioso, guidato dal Soprintendente di Venezia Ferdinando Forlati, può così apprezzare l'estensiva opera di restauro del patrimonio monumentale del Veneto, opera che proprio l'anno successivo sarebbe stata sistematicamente illustrata da una mostra, curata dallo stesso Forlati, organizzata presso la Basilica palladiana di Vicenza.

Nello stesso 1949, anno in cui dà alle stampe i *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Wittkower indirizza al Direttore del “Burlington Magazine” Benedict Nicholson una breve lettera – che qui proponiamo per la prima volta

in traduzione italiana disponibile on line – in cui il viaggio italiano è rievocato in uno specifico episodio, al fine di dare, secondo le parole stesse dello studioso, “adeguata pubblicità” all'opera di ricostruzione in Italia.



Il “Burlington Magazine” è in effetti una delle riviste scientifiche di lingua anglosassone che, insieme allo statunitense “College Art Journal”, con maggior attenzione guarda e dà voce alle problematiche dei restauri post bellici in Italia, a partire da un precocissimo articolo redazionale relativo alle condizioni dei dipinti nella penisola nell'otto-

bre del 1944 (tema poi ripreso dalla rivista in altri due articoli dell'aprile e dell'agosto del 1945).

La lettera di Wittkower si inserisce dunque in una serie di contributi pubblicati dal "Burlington Magazine" relativi a specifici casi di ricostruzione, come la Chiesa degli Eremitani di Padova (John Guthrie, in BM, maggio 1946) e i restauri di Vicenza (Vittorio De Angelis d'Ossat, in BM, maggio 1948).

Il *case-study* illustrato da Wittkower nel breve testo che segue è invece quello del Palazzo dei Trecento di Treviso, pesantemente danneggiato dagli Alleati nel 1944, in cui l'opera di restauro, sotto la direzione di Forlati, porta a compimento una tecnica innovativa di anastilosi delle murature colpite dai bombardamenti, già sperimentalmente applicata in precedenza dallo stesso Soprintendente anche alla chiesa patavina.

Dal rapido 'schizzo' tracciato da Wittkower in questa lettera, risulta così rafforzata quell'immagine del "giudizioso esercizio dell'iniziativa locale, reso possibile dal rilassarsi dell'iper-centralizzata amministrazione delle Belle Arti, in forza in Italia prima della guerra" (BM, editoriale del numero di marzo 1947) che la rivista intende portare all'attenzione della comunità scientifica internazionale.

### Restauro di monumenti italiani

Rudolf Wittkower

testo originale *Restoration of Italian Monuments*

Stimato Direttore, l'opera di restauro dei monumenti e delle opere d'arte italiani che hanno subito pesanti danni per l'occupazione tedesca oppure per i bombardamenti alleati non è stata ancora adeguatamente pubblicizzata. In molti casi sono stati sviluppati nuovi metodi, mediante i quali sono stati effettuati restauri straordinariamente rapidi e di grande successo.

Durante il mio viaggio attraverso il Nord Italia l'estate scorsa, ho avuto la fortuna di essere coinvolto in un giro di ispezione dal Commendatore Forlati, Soprintendente delle Belle Arti della Provincia di Venezia, che insieme ai suoi collaboratori mi ha prontamente spiegato la complessità dei problemi incontrati e i metodi con cui essi li hanno affrontati.

Si potrebbero citare innumerevoli esempi – i compiti a cui far fronte erano tutti ugualmente difficili, e tutti sono stati affrontati con analogo successo,

anche in altre province – ma il Palazzo dei Trecento a Treviso merita forse una menzione particolare. Questo importante palazzo medievale, situato nel centro di Treviso, ha subito danni particolarmente pesanti per il bombardamento alleato del 7 aprile 1944. Alcune misure sono state prese immediatamente: ogni frammento, anche il più minuto, è stato pazientemente e scrupolosamente raccolto e suddiviso in diversi mucchi. Questi ultimi sono stati raggruppati sistematicamente in base al materiale (legno, pietra, terracotta, ecc.), e in base alla loro natura architettonica: decorazioni, frammenti di colonne, e così via.

Le parti dell'edificio ancora in piedi sono state protette contro le intemperie o contro eventuali danni da parte della popolazione, e utilizzando le pietre originali si è dato subito inizio all'erezione di una metà della sala. Ciò ha offerto l'opportunità di inserire nelle trifore i vecchi capitelli che erano stati collocati al Museo, e che erano stati sostituiti da nuovi capitelli durante i restauri del 1878 e 1901.

Il problema principale, tuttavia, è stato la salvaguardia dei muri ancora coperti da affreschi. Queste murature erano così fuori squadra, che le autorità tedesche avevano dato ordine che fossero abbattute, ed è stato solo mediante abili stratagemmi che tali ordini sono stati elusi e sono stati invece ottenuti i materiali necessari per la loro protezione.

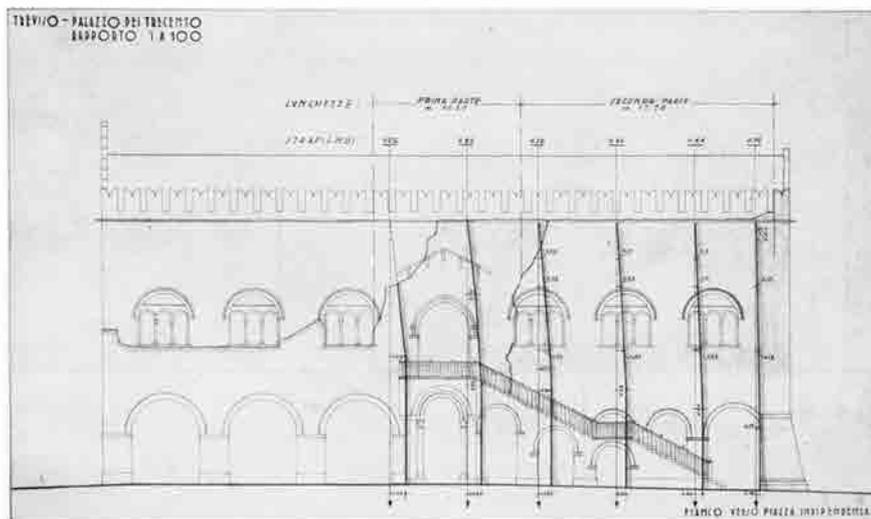


Palazzo dei Trecento, Treviso, dopo il bombardamento del 7 aprile 1944

Nell'estate del 1948 sono state avviate le complesse operazioni di raddrizzamento di queste murature. Si potrebbe fare riferimento, in parte, all'esperienza acquisita nel raddrizzamento e rafforzamento di pareti indebolite, per esempio al castello di Gorizia o al Palazzo e alla Torre degli Anziani a Padova. Nel caso del Palazzo dei Trecento, tuttavia, la struttura risultava praticamente squarciata da cima a fondo, dal momento che la parete era lacerata in due parti: una prima parte tra la vecchia porta d'ingresso e l'inizio delle trifore di destra, e una seconda parte tra le trifore e l'angolo dell'edificio.

La prima parte era lunga poco più di 10 metri e alta circa 12 metri, e il peso stimato pari a circa 24 tonnellate. Essa risultava sbandata tra i 7 e i 12 metri. La seconda parte – lunga oltre 16 metri, di un peso stimato di più di 36 tonnellate – risultava sbandata tra 5 e 7 metri. La prima parte è stata raddrizzata per prima, e un mese dopo anche il lavoro sulla seconda parte era concluso.

Prima la muratura è stata trattata con iniezioni cementizie e completamente consolidata. Poi nella parte superiore del muro è stata piantata la cima di diversi tondini di ferro – ciascuno interrotto al centro da un meccanismo a vite – mentre l'altra estremità è stata saldamente fissata al pavimento. Stringendo le viti, il conseguente accorciamento dei tondini ha tirato la parete verso l'interno. Adesso tutto ciò che risulta visibile sono soltanto due lastre di marmo, che registrano ora per ora la stupefacente impresa di spostare circa 340 metri quadrati di muratura nel giro di due giorni.



Alzato del Palazzo dei Trecento, Treviso: danni subiti durante il bombardamento

In questa relazione, limitata ai dati di fatto, ho deliberatamente evitato di menzionare l'abilità, l'entusiasmo e la devozione che tutti, dal Soprintendente all'operaio, apportano al lavoro, e mi sembra ammirevole che la popolazione, ancora priva di molte strutture necessarie, appoggi la politica di dare la priorità al restauro del patrimonio monumentale nazionale.

### Restoration of Italian Monuments

Rudolf Wittkower

Sir, Sufficient publicity has not been given to the restoration of those Italian monuments and works of art which suffered heavy damage from either the German occupation or allied bombing. In many cases new methods were evolved by which amazingly speedy and highly successful restorations have been carried out.

While travelling through Northern Italy last summer I had the good fortune of being taken on a tour of inspection by Commendatore Forlati, Soprintendente delle Belle Arti of the Province of Venice, and he and his collaborators most readily explained to me the complex problems encountered and their methods of dealing with them.

Innumerable examples might be quoted – the tasks in hand were equally difficult and tackled with equal success in other provinces – but the Palazzo dei Trecento at Treviso has perhaps a claim to special notice. This important medieval palace, situated in the centre of Treviso, suffered particularly heavy damage from the allied bombardment on April 7, 1944. Certain measures were taken immediately: all fragments, even the smallest, were patiently and conscientiously collected and divided into several heaps. These were grouped systematically according to material (wood, stone, terracotta, etc.), and to their architectural nature: decorations, bits of columns, and so forth.

Parts still standing were protected against the weather or damage by the population, and, using the original stones, the erection of one half of the hall was begun straight away. This offered an opportunity to incorporate into the triforium the old capitals which had been taken to the Museum and replaced by new ones during the restorations of 1878 and 1901.

The main problem, however, was the preservation of those walls which were still covered by fresco paintings. These walls were so badly out of true,

that the German authorities had given orders for them to be pulled down, and it was only by skilful stratagems that these orders were circumvented and the necessary materials obtained for their protection.

In the summer of 1948 the complicated operations for the straightening of these walls were begun. To a certain degree one could fall back on experience gained in straightening and strengthening weakened walls, for instance at the castle at Gorizia or the Palazzo and Torre degli Anziani at Padua. In the case of the Palazzo dei Trecento, however, the structure was practically split from top to bottom, the wall being rent into one part between the old entrance door and the beginning of the right-hand triforiums, and a second part between the triforiums and the corner of the building.

The first part was just over 11 yards long, ca. 13 yards high, and the weight was estimated at about 24 tons. It was between 20 and 34 feet out of true. The second part – over 18 yards long, of an estimated weight of more than 36 tons – was between 14 and 20 feet out of true. Part one was straightened first and a month later part two was finished.

First the brickwork was treated with injections of concrete and rendered completely rigid. Then the top ends of several long iron rods – each one broken in the middle by a bottle screw arrangement – were pushed through the upper parts of the wall and the base ends fixed firmly in the floor. When the screws were turned the consequent shortening of the rods pulled the wall inwards. All one can see now are two marble slabs, recording hour by hour the amazing feat of moving ca. 375 square yards of brickwork in the course of two days.

In this factual report I have intentionally avoided mentioning the ingenuity, enthusiasm and devotion which everybody from the Soprintendente to the manual labourer brings to the work, and it seems to me admirable that the general public, still deprived of many necessary amenities, supports the policy of giving preference to the restoration of the national inheritance.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Giacomo Cecchetto  
Venezia • dicembre 2014

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

**98**

maggio/giugno

**2012**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 98

## **ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-43-0

### **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, danielle 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 98 • MAGGIO/GIUGNO 2012

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-43-0

### ARTISTI DI DIONISO. TEATRO, ARCHITETTURA E ARCHEOLOGIA

A CURA DI ALBERTO FERLENGA E ALESSANDRA PEDERSOLI

#### SOMMARIO

- 4 | ANDREA PORCHEDDU  
Prometeo siracusano. Recensione a *Prometeo* di Eschilo per la regia di Caludio Longhi. XLVIII Ciclo di Rappresentazioni classiche nel Teatro greco di Siracusa
- 14 | MANUEL GILIBERTI  
Dioniso: "E perché voi ancora esitate di fronte all'inevitabile?". Recensione a Baccanti di Euripide per la regia di Antonio Calenda. XLVIII Ciclo di Rappresentazioni classiche nel Teatro greco di Siracusa
- 20 | STEFANIA RIMINI  
Un lieto girotondo, un triste girotondo. Recensione a Uccelli di Aristofane per la regia di Roberta Torre. XLVIII Ciclo di Rappresentazioni classiche nel Teatro greco di Siracusa
- 28 | CLAUDIA PIRINA  
...una marea di immagini. Recensione alla mostra *Gli archi di Aldo Rossi per la 3. Mostra Internazionale di Architettura del 1985*, Venezia, Cà Giustinian, 11 giugno – 25 novembre 2012
- 35 | ALDO ROSSI  
Scenografia e costumi per l'*Elettra*, Taormina, 1992  
Contributo già pubblicato in *Aldo Rossi: architetture*, a cura di Alberto Ferlenga, Milano, Electa 1993
- 39 | DANIELA SACCO  
Una partitura (post)drammatica. Per una lettura di *Einstein on the beach* di Robert Wilson
- 51 | GIULIA BORDIGNON  
Un modello archeologico nell'arena dell'*advertising*. Recensione alla campagna D&G the One – Sport (marzo 2012)

## ANDREA PORCHEDDU

### Prometeo siracusano.

Recensione a *Prometeo* di Eschilo per la regia di Caludio Longhi.

XLVIII Ciclo di Rappresentazioni classiche nel Teatro greco di Siracusa

A digitare su Google la parola Prometeo si ottengono 4.240.000 voci. Non male come risultato, anche se Bill Gates, che potrebbe essere considerato il Prometeo contemporaneo, viste le invenzioni che ha regalato all'umanità, ne ha ben 55.000.000. Il dato relativo al Titano è divertente, perché a scorrere le voci dedicate ci si imbatte in riferimenti i più vari: non solo al mondo classico, come sarebbe prevedibile, ma anche a una miriade di imprese, di aziende, di corsi di formazione o associazioni: c'è anche uno che dice: "così come Prometeo regalò il fuoco agli uomini, noi ci impegnamo per regalare il calore di un sorriso, accendere il divertimento in villaggio vacanze, hotel, crociere...". Poi ci sono molte voci relative a realtà legate alla musica e, tra queste, vale la pena citare la prestigiosa Fondazione presieduta da Claudio Abbado: un omaggio non solo al mito, ma anche al folgorante *Prometeo*, *Tragedia dell'ascolto* creato da Luigi Nono a metà degli anni Ottanta e diretto dal Maestro milanese. Infine, sempre scorrendo Google, si trovano società, scuole private, molto software, ovviamente tanti gruppi teatrali e – non senza ironia – fabbricatori di stufe che hanno orgogliosamente dedicato la propria attività al figlio di Climene (o di Temi come vuole la variante). Insomma, Prometeo, come peraltro altri miti e altre divinità, è piuttosto pervasivo: presente anche nel linguaggio comune, è una figura stagliata nella memoria collettiva.

Prometeo è affascinante, indubbiamente: e a creare il mito deve aver contribuito, oltre alla tragedia di Eschilo, anche la costante attività di rilettura o riscrittura che ha attraversato il tempo, cogliendo nel Titano spunti, elementi, approcci di volta in volta nuovi, capaci dunque di innervare il continuo ritorno dell'immagine eterna di colui che ha donato il fuoco agli uomini. Di fatto, nell'immaginario comune Prometeo è ancora la figura di eroe generoso: nella vulgata un rivoluzionario, quanto meno un democratico, che combatte contro il potere per favorire o aiutare l'umanità. Il fatto poi che si impossessi del fuoco, insieme a molto altro, per donarlo ai mortali, dà a Prometeo una carica simbolica ulteriore: fuoco-speranza, fuoco-calore, fuoco-forza, fuoco-tecnologia. Tutto è racchiuso nel fuoco che è anche 'fiaccola': da sempre emblema di libertà, purezza, avvenire. Il fuoco ha in sé l'archeologia dell'eternità, e insieme il barlume, l'attimo, l'istante. Ossia l'ardere per finire, il bruciare per scomparire: è forza brutale che tutto distrugge nell'incendio, ma anche strumento purificatore. Brucia Roma e brucia l'incenso: nel calore dello stesso fuoco, distruzione e morte oppure vita e rito. Insomma, Prometeo ha donato uno 'strumento', una 'scoperta', una scienza, e con esso molto altro: forse addirittura una prima, focaultiana, 'tecnologia del sé', un elemento con cui conoscere se stessi. Peraltro, in questa prospettiva, è facile intuire quanta retorica si possa accumulare su un simile gesto. A leggere la tragedia eschilea, ad esempio, non si possono non cogliere i notevoli passi che avrebbero infarcito la mitologia cristiana: se la sequenza d'apertura è quasi una crocefissione, con tanto di lancia nel costato, il dono di Prometeo verso l'umanità è, o potrebbe essere, metafora della 'buona novella'. Prometeo dunque altri non sarebbe che il figlio di Dio fatto uomo, che soffre per l'amore che ha donato e il dolore diventa, cristianamente, uno strumento di dignità e riscatto; l'ostensione del corpo la via educare gli astanti... La sovrastruttura romantica, in seguito, avrebbe congelato il mito in una chiave di lettura univoca, e francamente quasi insopportabile: imprigionato da un potere ottuso, che vuole punirlo per il suo gesto, in eterno patimento, vittima orgogliosa del proprio generoso atto di ribellione, prostrato ma mai sottomesso: da Goethe a Byron a Fauré a Listz fino a Skrjabin, Prometeo sembra mutarsi in un inno costante all'umanità libera e autodeterminata, anche a prezzo della sofferenza e del dolore. Un Che Guevara *ante litteram*, retoricamente sfruttato – in una certa variante del superomismo, o nell'estetica decadente – da tanti regimi neri o rossi: la bella luce dell'avvenire, spesso ha fatto sfaceli.

Ma Prometeo, consapevole o meno, ha aperto la strada anche a letture decisamente più estremiste: come quella, citata, di Nono, asciutta e filosofica, per il cui libretto Massimo Cacciari aveva attinto anche alle *Tesi di filosofia della storia* di Benjamin e ai *Canti del destino* di Holderlin, oppure – per arrivare a stagioni più recenti – come quella del nuovo film di Ridley Scott (indimenticato padre di *Alien* e *Blade Runner*) che uscirà di qui a poco: in questo caso *Prometheus* è un allucinante viaggio nel futuro, in una fantascienza cupa e violenta, alla ricerca delle origini dell'umanità. Attraversano il mito di Prometeo anche Stefan Kaegi, Helgard Haug e Daniel Wetzel: collettivo di artisti teatranti e videomaker tedeschi che si è dato il nome di 'Rimini Protokoll', e che ha attinto alla tragedia di Eschilo per un affondo decisamente sociopolitico (come tutto il teatro del gruppo) nelle dinamiche della crisi greca, titolato *Prometheus in Athens*. Tra Djset e un enorme sole accecante – che diventerà schermo dove proiettare immagini di vita quotidiana o primi piani dei protagonisti – il lavoro ha tutte le caratteristiche dei 'Rimini Protokoll': indagini sul territorio, coinvolgimento di semplici cittadini, e un confronto incalzante sulle contraddizioni e i problemi del contemporaneo. Per 'Rimini Protokoll' *Prometeo*, come tutte le tragedie, offre diverse opportunità di adesione o identificazione. Così, gli autori portano in scena un coro popolare, vero, di vecchi, bambini, gente comune. Un coro cui veniva chiesto esplicitamente quale fosse il personaggio eschileo che maggiormente li incarnava della tragedia. E molti si riconoscevano proprio in Prometeo. Ma, al di là di questo, la domanda di fondo è intrigante: perché proprio la falsariga di *Prometeo* per parlare della crisi economico-sociale greca?

Il mito, possiamo rispondere, resiste: sembra anzi di poter dire che stia diventando l'icona del nuovo secolo. Se, come dicono alcuni studiosi, il secondo Novecento a teatro è passato all'insegna della tragedia, chiave di volta sembrano essere due celebri episodi scenici: *Antigone* del Living Theatre e *Dionysus in '69*, ossia le *Baccanti* rivedute e corrette da Schechner e dal Performance Group. Erano, quelli, anni di coinvolgimento collettivo, di riscoperta della *polis* e del corpo, di libertà e di impegno, di nuove ritualità e nuove tribù. Quei due allestimenti, dunque, quasi per contagio hanno segnato una generale rinascita della tragedia: Edith Hall, Fiona Macintosh e Amanda Wrigley (in *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, Oxford University Press, 2004) sostengono che sono più numerose le tragedie greche portate in scena negli ultimi trent'anni del Novecento che in tutte le altre epoche della storia, dai tempi dell'antichità greco romana. E se *Antigone*, nella sua complessità da sottile teorema sui fondamenti del diritto personale e dello Stato, ha continuato a parlare al presente almeno fino a poche stagioni fa (si veda ad esempio il *Progetto Antigone* di Motus), più declinante appare l'ebrezza dionisiaca di *Baccanti*. In epoche ormai assuefatte, devastate da ogni sorta di orgia anche governativa, o narcotizzate da massicce dosi di televisioni, il rito dionisiaco ha perso quella tempestosa carica capace di scuotere la New York sessantottina e un mondo che cercava la rivoluzione dei costumi in nome del pacifismo.

E invece Prometeo, dopo i fulgori ottocenteschi, sembra oggi francamente riguardarci ancora. Che sia il Titano a sublimare ansie e aspettative, proiezioni e incubi del nostro tempo? La tragedia eschilea, infatti, insiste su individuale e collettivo, su rivolta e ricerca di sé, su cyborg e scienza, su amore e lotta, passato e futuro: Prometeo apre il mistero di Eschilo non solo all'oggi, ma al tempo che verrà. La tecnologia, dunque come grimaldello possibile per accedere alla decrittazione del presente e del futuro: qui si gioca la riscoperta diffusa di Prometeo. E proprio nella dialettica *Baccanti/Prometeo* si gioca la stagione 2012 dell'Inda di Siracusa. Prometeo, a teatro, è sfida non facile. Ci si cimenta – e, va detto subito, riuscendo egregiamente – Claudio Longhi. Non facile anche perché al di là del mito, la tragedia, ossia il testo, o meglio il crudo copione è, per dirla grossolanamente, soprattutto un furioso inno alla immobilità e al segreto. Nulla sembra accadere in questa misteriosa e oscura sequela di vaticini. Nulla sembra muoversi, una volta inchiodato Prometeo alla sua roccia. Eppure, quel mistero, quella strana alchimia di detto e non detto, coglie ancora nel segno, lasciando lo spettatore turbato e affascinato.

Sono molti gli elementi che fanno dell'edizione 2012 di *Prometeo* qualcosa di profondamente suggestivo, addirittura memorabile. Elementi che danno adito a ulteriori riflessioni.

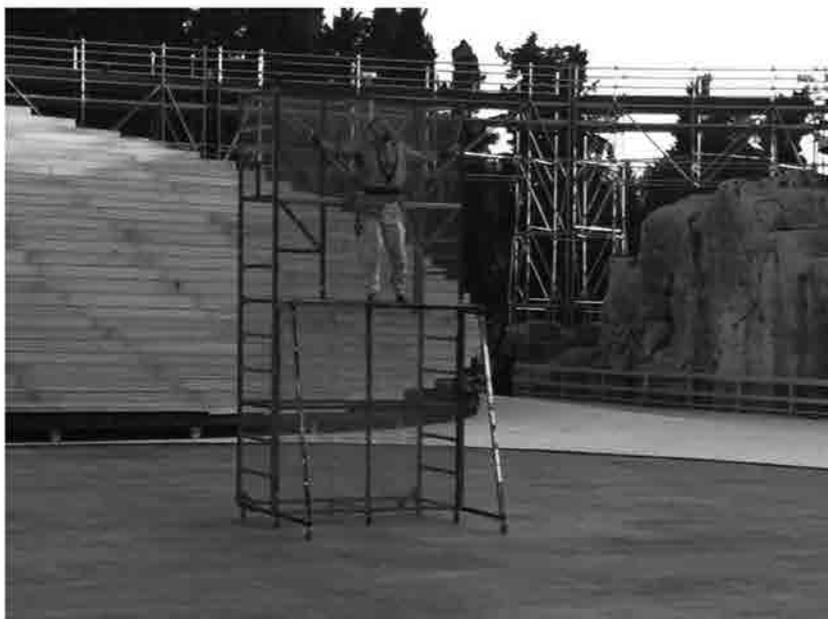


La scena di Rem Koolhaas Oma\*Amo per gli spettacoli del XLVIII Ciclo di Spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa

Intanto vale la pena partire proprio dal colpo d'occhio: dall'evidenza della scena. Rem Koolhaas ha firmato un allestimento imponente, di grande eleganza e di forte impatto visivo: un intervento spaziale e architettonico che si inserisce nella struttura stessa del teatro antico modificandolo. Si tratta infatti di una struttura circolare (composta a sua volta di tre elementi circolari speculari), che abbraccia e moltiplica proprio il senso di spirale avvolgente tutto e tutti. Dalla circolarità del teatro (resa da un anello che unendo la *skenè* agli spalti prolunga e chiude circolarmente la linea del *diazoma* che attraversa la cavea), alla circolarità della orchestra, fino alla elegante struttura-scalinata – possente e di grande respiro – che sembra specchio dell'orchestra e, ruotando, svela il proprio recondito mondo: la raffinatissima scala lignea cela infatti una impalcatura ferrea, di tubi innocenti, una gabbia pronta ad aprirsi o a richiudersi, inesorabilmente, nel finale. E sarà da qui, dall'oscurità di una profondità solo intuita, che emergerà Prometeo, seguito da Efesto, Kratos e dagli altri chiamati a incatenarlo. Ed ecco, oltre la scenografia, la seconda immagine simbolo di questo spettacolo. Se Prometeo è normalmente incatenato in alto, lontano, "alla roccia", qui viene montato su una sorta di patibolo mobile. La soluzione è egregia, non solo per il ritmo e la vivacità dello spettacolo stesso, ma dal punto di vista squisitamente semantico.

Nell'ultimo *Prometeo* visto a Siracusa, quello bellissimo di Ronconi del 2002 (vedi la recensione alla `trilogia` ronconiana *Prometeo*, *Baccanti* e *Rane* nel numero 16 di engramma), ad esempio, l'attore Franco Branciaroli era `intrappolato` nella testa (quasi `voce` di quella testa) di un enorme gigante inginocchiato, che da destra a sinistra copriva mezza orchestra. Prometeo era lontano dalle oceanine e gli altri dei si rivolgevano a lui provenendo dall'alto (per mezzo di gru o altre `macchine`), a segnare una divisione netta di ambiti. Il coro in basso, il Titano sospeso a metà, poi gli dei. Il clima era straziante, lirico, assoluto: una tensione verso l'infinito costantemente ributtata a terra, una amara fine degli dei, cui assistevano costernate le oceanine.

Quest'anno, con Longhi, Prometeo è invece al centro del campo di battaglia, e appare quasi ancora più solo, forse semplicemente uomo: o addirittura – viene da dire – quasi un “ultimo uomo” camusiano tra creature non mortali. Sgombrato egregiamente il campo dai rimandi cristologici, l'operazione di incatenamento è quasi un rito barbaro, che guarda più a *Blade Runner* che non al Vangelo, e si consuma con violenza e cinismo, complici i suggestivi costumi aspramente dark di Gianluca Sbicca – che spostano l'ambientazione in un futuro oscuro e oltre il tempo, violento e senza speranza, quasi un mondo post atomico, ormai dilaniato. Un mondo sospeso, di passaggio, segnato dal crollo di un potere e l'arrivo di un altro. Un mondo in cui è ancora viva l'eco della catastrofe. Le catene legano dunque Prometeo a una struttura mobile, proprio una sorta di patibolo d'acciaio. Qui, immobile nella mobilità della struttura, Prometeo vaticina, commenta, nega, sfida. Ed è Massimo Popolizio a dare voce e corpo al Titano. Popolizio è senza dubbio il miglior attore italiano: l'affermazione potrebbe suonare ardita a molti, ma lui, con quella sua voce inconfondibile, con quel corpo potente eppure garbato, con quel suo soppesare toni, intenzioni, tirate, borbottii, grida, lamenti, sembra sempre sull'orlo di una metarecitazione consapevolmente (auto)ironica eppure micidiale, aspra, violenta. Una recitazione aggressiva, incisiva, eppure denigratoria, cinicamente e paradossalmente autodiffamante nel suo dichiararsi tale. Una recitazione che è costantemente in partitura (da tempo Popolizio attraversa i testi giocando intelligentemente con le strutture non solo del verso poetico, ma anche del rap) in un dialogo costante con la musica dal vivo, fatta prevalentemente di percussioni e canto corale.





Prometeo (Massimo Popolizio)

Ecco, allora, contando su questi punti di innegabile forza (la struttura, la prigione e la recitazione) che il *Prometeo* di Longhi si libera da elementi consunti o tradizioni, da abitudini inveterate e convenzioni approdando però in un terreno nuovo, non manierato e assolutamente stringente. Un terreno che vorrei definire artaudiano. Autorizzati anche da una affermazione dello stesso regista, contenuta nel programma di sala, viene da pensare che questo spettacolo sia un deciso passo in avanti verso una lettura della tragedia in una temperie non solo sicuramente postromantica, ma che supera il presente nella vertigine folle e crudele di Artaud, approdando a una dimensione metateatrale di grande spessore. Prometeo, allora, è Artaud stesso: il martire, "la vittima del teatro, la straziante incarnazione di quel suppliziato che fa segni sul patibolo, con cui si chiude la prefazione al *Teatro e il suo doppio*" (così De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, in "Culture Teatrali", n.5, Autunno 2001). Molto è stato scritto e detto a questo proposito, ma ci basti qui ricordare come lo stesso Artaud parlasse dell'attore, ossia di sé, come "capro espiatorio", come suppliziato appunto, circondato da una società che guarda al patibolo.



Prometeo (Massimo Popolizio) e il Coro (Martha Graham Dance Company)

Allora, ci piace accostare chiaramente Artaud a Prometeo; ci piace leggere il fuoco di Prometeo non più solamente come la `scienza regalata all'umanità', né tanto meno come `il sacro fuoco dell'arte': ma è finalmente fuoco che divampa dentro l'attore, che lo immola sul patibolo. Che lo brucia sull'altare in quanto capro espiatorio. E ancora: è anche fuoco-azione, ovvero movimento e scavo. Il *Prometeo* di Longhi e Popolizio, per quanto incatenato, continua dunque a muoversi, a fare ostinati cenni dal patibolo: è parola ma è anche corpo, dunque gesto, azione. Ossia ricerca. Nonostante le catene, il titano/attore conserva orgogliosamente il suo segreto (che è la consapevolezza del sé, l'essere al centro dei propri limiti, capire fino a che punto spingere). Solo sul rogo l'attore fa esperienza del sé. E solo con quella `danza alla rovescia', solo facendo uscire fuori il corpo da se stesso, che finalmente l'uomo (corpo-mente, si dirà) può liberarsi. E in questo il teatro, il cerchio magico del teatro, è l'altare e il luogo dell'esecuzione, lo spazio del rito e della carneficina.



Il Coro (Martha Graham Dance Company)

Il Titano come l'attore, è il condannato, ma è allo stesso tempo colui che può e deve far bruciare il teatro, che deve fare piazza pulita delle divinità (dei grandi moloch attoriali? Delle paludate consuetudini teatrali? Del teatro che è venuto prima?). Insomma colui che mette in discussione il potere. Ecco così che la metafora teatrale, o meglio metateatrale, assurge a una dimensione culturale, dunque politica. Nel suo immolarsi, Prometeo mina la base stessa del potere: denuncia

Zeus, lo mostra alla società come tiranno, diventa critico, ossia eversore; così l'attore, costretto al patibolo, ostinatamente parla, predice il futuro, ovvero fa sì che il teatro sia non solo il luogo dello sguardo, ma dello svelamento attraverso il segreto. Un uomo di teatro – diceva Schechner parlando di Grotowski – è colui che cambia la vita alle persone: “la cui influenza deriva non tanto dalle sue produzioni pubbliche, ma dalle centinaia, probabilmente dalle migliaia di individui che egli ha incontrato, toccato, cambiato”. Proprio come Prometeo cambia – o risolve – la vita di Io. Allora Popolizio in questo è davvero magistrale: è lui che deve ardere in scena, che sa di consumarsi nell'esporsi. Nel suo `mostrare` la recitazione, nel suo essere – per usare un ossimoro – naturalmente metateatrale, svela la caducità dell'uomo-attore, la bellezza terribile dell'arte. Si mette a nudo camuffandosi. Addirittura sembra guardarsi mentre brucia, mentre cade, mentre scompare. Accetta il patibolo: dello stare in scena, dello stare là, inchiodato, a recitare. Ma in questo avvolge, trascina, porta via con sé gli spettatori (e le oceanine che, convinte della sua causa, guardandolo saranno travolte nello stesso destino).



Prometeo (Massimo Popolizio) incatenato da Efesto (Gaetano Bruno)

La regia di Claudio Longhi, dunque, di grande eleganza e nitore, prosegue coerentemente in questa lettura, affondando inesorabile nell'oscura trama di una possibile metateatralità. Dopo il memorabile *Arturo Ui*, dopo diverse convincenti prove (in un percorso articolato che seguiamo da tempo, su testi di Sanguineti, Delfini, Koltès e molto altro...) il regista sembra abbracciare, qui, in un unico sguardo – con consapevolezza e maturità – le diverse possibilità della tragedia eschilea. Dunque Longhi mette in gioco, oltre ad una chiave rigorosamente politica, anche una prospettiva metateatrale: suggerendo, sottolineando, rimandando a possibili suggestioni. Così, anche il `segreto`, o il `guardare` nelle sue varie accezioni, parole che tornano ripetutamente nel testo, assumono valenze profondamente teatrali: qual è il segreto di Prometeo/attore? L'attesa assume i caratteri di un giallo, di una inchiesta: parlerà Prometeo? Svelerà il suo mistero? Incalzato da tutti a parlare, Prometeo si apre. Lo fa con Io – qui una creatura mutata, ancora segnata da estensioni, escrescenze del corpo, grazie al violento tratto imposto da Sbicca al suo costume. Creatura passionale, spaventata, Io è donna e animale: trasformata, colta da improvvisi spasimi che culminano nell'orgasmo; sbandata, dubbiosa, rabbiosa, sfrontata e sfortunata. Nella magistrale interpretazione di Gaia Aprea – sorprendente in un ruolo che non avremmo detto suo – Io è squassata dalla passione e dalla sconfitta, costretta ad un eterno girovagare, all'eterno patimento. Straziante cyborg *anelitteram*, nella sua identità multipla, attraverserà ambienti e

mondi diversi per diventare se stessa: metafora quanto mai attuale, alter-moderna, dell'esistenza liquida del nostro tempo.



Io (Gaia Aprea)

Eppure lo spettacolo di Claudio Longhi sembra serbare un'altra cifra, un ennesimo codice d'accesso: che è, o potrebbe essere, proprio la costante attenzione al tempo. Non solo al tempo della fruizione e degli eventi, ma anche al Tempo come estensione dell'anima. La domanda che scorre sotterranea sembra davvero poter rimandare a Sant'Agostino. Quando si diventa se stessi? E come? Quanto l'anima dovrà attraversare il tempo per trovarsi? Il Tempo di Prometeo e quello di Io sono tempi che contano generazioni intere: attese eterne. Il tempo di Oceano e di Kratos è altro. Quello di Zeus altro ancora. Il tempo delle Oceanine (celate, qui, da maschere che ne camuffano e unificano le identità) è un tempo senza storia. Saranno loro a opporsi al despota? Saranno loro a far fruttare la lezione di Prometeo?



Il Coro (Martha Graham Dance Company) nel finale

Il coro – questo coro che finalmente danza, in una creazione coreografica garantita dalla presenza magnetica delle danzatrici della Martha Graham Dance company – sembra costantemente e morbosamente ansioso di sapere: “dà anche a noi una parte di piacere” dice nell’essenziale traduzione di Paduano, di fronte ai patimenti di Io. E mentre Oceano (un autorevole Mauro Avogadro) cerca di tessere trame di conciliazione, ed Ermes ricatta e sibila minacce, la tragedia di Prometeo sembra restare, nella sontuosa regia di Longhi, fondamentalmente aperta. L’afflato politico, che pure il regista ha voluto rimarcare nella sua lettura, si tinge di un amaro esistenzialismo del nostro presente incerto. Non vi sono attualizzazioni banali, qui, anzi: ma questa sospensione, questa lenta, macabra, ritualità compiuta per l’ennesima volta spinge ciascuno a interrogare se stesso attraverso il teatro. Il cerchio si chiude, e il pubblico non può che specchiarsi: non catarsi, per carità, ma consapevolezza che quel fuoco ha bruciato, ancora una volta. Il teatro è là, noi spettatori vi siamo in mezzo. Al centro, ancora una volta, l’uomo. Non resta che decidere se seguire Prometeo nel suo folle delirio, o restare a guardare il fuoco.

English abstract

On the occasion of the XLVIII Cycle of Classical Plays in Syracuse, the Greek theatre hosted *Prometheus* by Aeschylus, directed by Claudio Longhi and played by actor Massimo Popolizio. This paper considers how the myth of Prometheus is still deeply rooted in today's collective imagination. While the last decades of 20th century were mostly devoted to *Bacchae* and *Antigone*, it seems that the beginning of 21st century is marked by a strong attraction for *Prometheus*. A number of performances all over the world, new movies, such as Ridley Scott's *Prometheus* (2012), confirm the topicality of the titan's myth

In this context, the performance directed by Longhi shows some interesting suggestions: Antonin Artaud can be considered as a landmark for the concept of this staging. The play is finally a “mise en abyme”, a game played between theatre and reality, in which the cruel vision of the world and of the stage, created by Artaud, becomes a key for the reading of Aeschylus' drama. Thanks to the work of architect and set designer Rem Kohlaas, the performance in Syracuse can be considered a masterpiece.



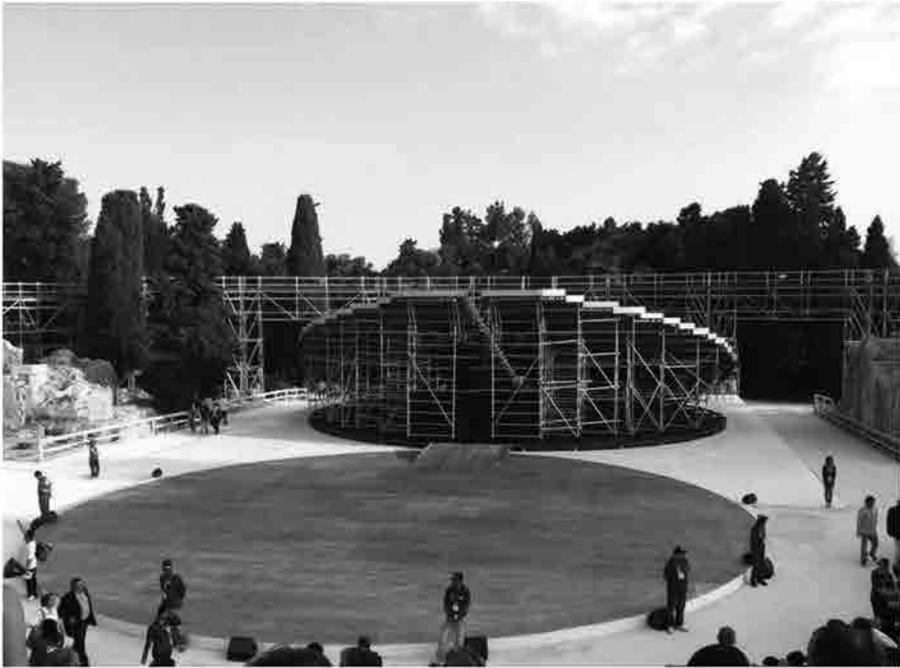
## MANUEL GILIBERTI

Dioniso: “E perché voi ancora esistate di fronte all’inevitabile?”

Recensione a *Baccanti* di Euripide per la regia di Antonio Calenda

XLVIII Ciclo di Rappresentazioni classiche nel Teatro Greco di Siracusa

Antonio Calenda, regista di queste *Baccanti* in scena al Teatro Greco di Siracusa non ha esitazioni nel dichiarare che “sarà in scena il gioco dell’ambiguo, in cui i tratti di accennata e tragica comicità usciranno fuori da note dissonanti e contrasti sottili, tutti necessari a raggiungere l’*akmé* del *pathos* e del *penthos*”.

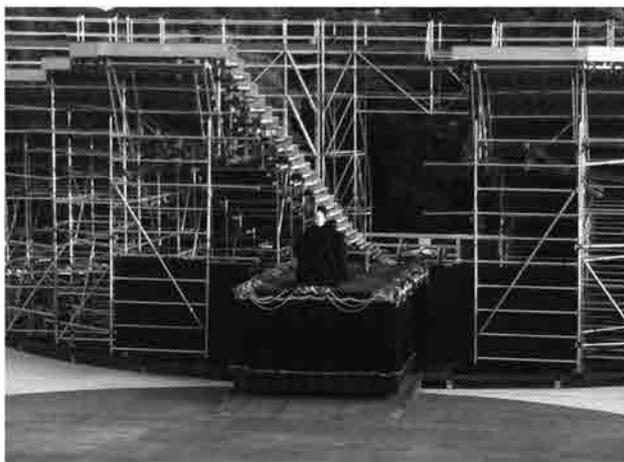


La scena di Rem Koolhaas Oma\*Amo per gli spettacoli del XLVIII Ciclo di Spettacoli classici al Teatro Greco di Siracusa

E in realtà la sfuggente ambiguità del testo per la quale tutti i personaggi, indistintamente, agiscono forse senza conoscere fino in fondo il proprio ruolo esatto, è mirabilmente rappresentata e raggiunta nel disegno registico che Calenda ha reso meccanismo perfetto in ogni sua parte.

Dioniso appare nelle *Rane* come dio comico, unico in grado di individuare il miglior autore di tragedie; in *Baccanti* non mancano coloriture comiche come per esempio nella sequenza, farsesca quasi, della danza di Tiresia e Cadmo e in parte nella vestizione di Penteo che si preoccupa della veste e delle sue pieghe o del ricciolo che scompone la propria acconciatura. Con la sua messa in scena di *Baccanti* Calenda raggiunge, a mio parere, un pari atteggiamento verso i due generi, commedia e tragedia e alternativamente usa, con distacco e ironia la

commistione dei due generi dai quali la tragedia stessa sembra essere in più punti caratterizzata. Così il regista dichiara: "Proprio attraverso questa lettura di Dioniso, che condivido con il traduttore, si esplica una metateatralità che non ha precedenti nella tragedia greca, non solo per le variazioni di stile, che transita dal lirico al "paracomico" fino al tragico puro, ma anche e soprattutto per lo svolgersi del dramma stesso, cioè dell'azione. Infatti è come se gli eventi fossero pilotati da Dioniso che da grande *metteur en scène*, ovvero da regista, dirige sulla scena una tragedia amara, cinica e sprezzante il cui copione è scritto dallo stesso dio".



L'ingresso di Dioniso (Maurizio Donadoni) nel prologo di *Baccanti* di Euripide

La scena della vestizione di Penteo per esempio, che nella versione di Ronconi si era caricata di erotismo sotterraneo, viene presentata invece da Calenda con profonda partecipazione emotiva a quello che in realtà è l'atto che 'deve' compiersi per dare avvio inarrestabile al doloroso destino di Agave, della stirpe di Cadmo tutta e dunque ovviamente anche del re ribelle Penteo. Nella interpretazione dello stesso Donadoni/Dioniso passa l'accento, appena percepibile, di un sentimento di pietà, che nasce dalla resa incondizionata del giovane re allo stesso disegno del dio, come si trattasse di una vittoria ottenuta con troppa facilità. Questo sentire verrà subito coperto dal pudore della necessità del compimento del sacrificio.



La vestizione di Penteo (Massimo Nicolini) in *Baccanti* di Euripide

Grazie a queste che Calenda stesso definisce “note dissonanti e contrasti sottili” nel corso della scena, sulla comicità della parola scritta e dell’irrituale travestimento prevale così nello spettatore la pietà per l’ignaro Penteo che costruisce, passo dopo passo, quello che è il preludio della sua fine. Il travestirsi di Penteo assume infine, allontanandosi da un semplice comportamento di patologica follia, tutti i caratteri di un preciso atto rituale.

Fondamentale è dunque, per il raggiungimento di questa idea registica così precisa ma insieme così ‘delicata’ la costruzione del personaggio di Dioniso. Il regista chiede a un attore come Maurizio Donadoni, di innegabile temperamentosità e fisicità, di ‘mortificarsi’ in un certo senso proprio rispetto e queste sue doti, e di farsi, ricevendo in cambio una adesione intelligente e di eccellente livello, ironico e buffonesco personaggio, illuminato da consapevolezza che si fanno appena intravedere, impegnato in un gioco dall’esito scontato e che appunto per questo in realtà non lo diverte più di tanto. Ciò che si compirà è volontà di Zeus ([...] di Giove quanto avviene è decreto antico [...]) ed è già predeterminato. La caccia ed il sacrificio sono già ‘scritti’. Il rito dovrà compiersi e Penteo è la vittima predestinata della caccia sacrificale nella quale lo *sparagmòs* e l’omofagia dionisiaca avranno il loro compimento.



Dioniso (Maurizio Donadoni) e Penteo (Massimo Nicolini) in *Baccanti* di Euripide

Questo scambio continuo tra ciò che è e ciò che sarà, tra ciò che sembra e ciò che è (lo straniero sembra un imbonitore ma si sottrarrà alle catene e punirà il palazzo e la città con atto freddo ma irosamente dimostrativo; il determinato Penteo che cadrà nella rete del dio e accetterà la vergogna del travestitismo e l’abiezione della proposta di divenire spettatore e testimone occulto dei riti sul Citerone, compiendo così atto non ‘eroico’ che annulla ogni precedente atteggiamento di responsabile coraggio e sfida), che lo stesso Euripide dipana nella narrazione, viene raccontato dal regista e dai suoi interpreti con connotazioni attoriali delle quali i diversi personaggi si vestono comunicandoci il continuo travaso tra verità apparente e verità sostanziale. La comoda e finta follia dell’indovino Tiresia e del vecchio re Cadmo fa da contrappunto alla reale perdita di senno delle baccanti Tebane? E la iniziale, lucida ma testarda resistenza di Penteo non è forse anch’essa una follia, sia pure di altra natura? Lo spettatore è

così condotto per mano nel labirinto dell'ambiguità di Euripide stesso: ai quesiti senza soluzione predeterminata che la tragedia pone va data esito nella misura in cui ognuno, chiamato a partecipare al rito teatrale, sia al di qua che al di là della scena, ritiene di poter attribuire risposte. Come può, come sente, come crede.

Seguendo questa impostazione Calenda compie una scelta di geniale identificazione tra significato e interprete affidando al Martha Graham Dance Company il compito impegnativo di impersonare, nel movimento e nelle 'immagini' le baccanti d'Asia. Scelta intelligente e non di servizio perché è proprio la storica formazione a rappresentare oggi nel mondo della danza artistica e concettuale una serie di principi che, applicati alla coreografia di Baccanti, regalano agli spettatori la trasposizione contemporanea dei movimenti e del portamento delle menadi. E' infatti dalle pitture vascolari che possiamo dedurre il codice del movimento del corpo femminile nell'estasi dionisiaca, ma è grazie a numerosi riferimenti letterari, sia nelle stesse Baccanti che in numerosi altri testi che si evidenzia come ogni gesto del corpo, il portamento stesso della testa, lo scuotimento dei lunghi capelli ("scuotendo i capelli come le baccanti [...] in *Lisistrata* di Aristofane), la testa gettata indietro e il collo inclinato verso l'alto siano tutte caratteristiche costanti e ripetute delle danzatrici estatiche. Le coreografie create per Baccanti applicano con perfetta aderenza a quanto detto le tecniche basilari della danza di Martha Graham; il *contraction-release*, quel movimento che oppone due forze contrarie e complementari: la *contraction*, una spinta della vita all'indietro mentre i muscoli del bacino vengono spinti in avanti, le spalle sono erette, in costante tensione verso l'alto e il *release* che è un movimento opposto, non abbandono totale del controllo sul proprio corpo ma piuttosto una scarica di energia che si estende in senso opposto rispetto alla contrazione. In costante rapporto con il suolo i piedi sono nudi, espressivi e definiscono simbolicamente con la battuta del piede stesso sul terreno una ripresa di contatto tra la possessione divina e le forze naturali e concrete. (Proprio ai ritmi saltellati con battute a terra dei piedi delle danze rituali furono uno dei modelli cui si ispirò la Graham).



Il Coro (Martha Graham Dance Company) in *Baccanti* di Euripide

"Abbigliate nei bei costumi di Pier Paolo Bisleri, il rosso delle vesti nascosto dapprima, e poi disvelato, dal nero del costume/mantello/veste le danzatrici, come e al pari della voce del coro, prestano 'movimento parlante' ... alla voce lirica e appassionata del coro delle baccanti asiatiche, fedeli anima e corpo a un Dio che pure si nasconde anche alla loro vista e che anche a loro offre la finzione di un travestimento; una voce a volta altissima, di una poesia aerea e trasognata, a volte solenne nella rievocazione del rito dionisiaco [...]" (Giorgio Ierandò- Introduzione a *Baccanti* di Euripide). Le danzatrici si impongono, sono a tutti gli effetti la proiezione del dio e riescono a suggerire un mondo in cui la presenza maschile non è prevista e ancor meno tollerata o tollerabile. Sono la razionale evidenziazione visiva delle menadi del Citerone che, inconsapevoli, si preparano a compiere il gesto più estremo e ingiustificato. Sono loro che non conoscono, al pari di Dioniso, pietà o giustizia se non quella dettata dalla cieca obbedienza e adesione alla volontà divina. E a loro che la disperata Agave (una straziata e straziante Daniela Giovannetti di grande intensità) dovrebbe rivolgere il proprio dolore e la propria disperata consapevolezza. Donne che hanno rinnegato se stesse per un Dio che utilizza poi la loro follia per un disegno di estrema offesa alla natura materna, simbolo stesso della femmina.



Il Coro (Martha Graham Dance Company) in *Baccanti* di Euripide

Calenda suggella così la sua settima presenza al Teatro Greco di Siracusa consegnandoci uno spettacolo rigoroso, duro, una messinscena severa ma insieme poetica che non concede spazio ad illusioni. In perfetta attuazione della scrittura euripidea il regista ha realizzato il coinvolgimento del pubblico condotto per mano dalle parole di Dioniso come testimone dei riti sul Citerone; insieme a Penteo Dioniso ci invita infatti sul monte e la magia ipnotica del dio, esercitata su Penteo diviene pari, nei confronti del pubblico, a quella esercitata dalla finzione poetica. Il ritorno alla realtà avverrà per lo sfortunato re troppo tardi, quando ormai la sua figura regale sarà smembrata e si sarà compiuta la sua identificazione con la vittima bestiale. E parimenti il rientro in se stessa di Agave e il suo dolore riporteranno tutti noi, alla fine alla realtà. E anche le asiatiche baccanti, abbandonando la scena, sembrano 'giocare' con un gruppo di scolarette, che ad inizio spettacolo erano apparse incuriosite dalla montagna di tubi e ferro e legno che da lì a poco si sarebbe aperta per 'vomitare' in scena il carro mistico portatore del dio mascherato e della sua volontà distruttrice e punitiva.



Il Coro (Martha Graham Dance Company) nell'esodo di *Baccanti* di Euripide

#### English abstract

Director Antonio Calenda, working this year for the seventh time at the Greek theatre of Syracuse, directed for the 48th Cycle of Classical Plays Euripides' *Bacchae*. Calenda staged a 'harsh' performance, severe but poetic at the same time, recreating the mix of comedy and tragedy that characterizes the ancient text. The spectators are involved by Dionysus (Maurizio Donadoni) and they become witnesses of the rites on the Cithaeron with the Bacchae, beautifully played by the Martha Graham Dance Company, whose dancers can be considered the contemporary transposition of maenads.

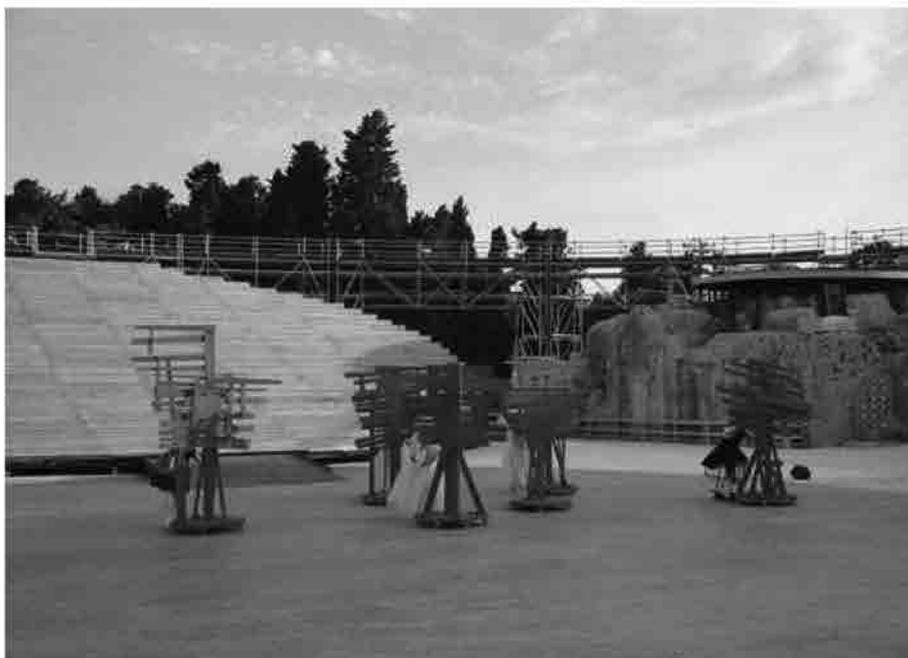
## STEFANIA RIMINI

### Un lieto girotondo, un triste girotondo

Recensione a *Uccelli* di Aristofane per la regia di Roberta Torre  
XLVIII Ciclo di Rappresentazioni classiche nel Teatro greco di Siracusa

Il programma delle rappresentazioni classiche dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico offre quest'anno agli spettatori un'occasione in più rispetto alle passate edizioni: i lunedì della commedia. Tra gli alti lamenti di *Prometeo* (per la regia di Claudio Longhi) e le danze orgiastiche di *Baccanti* (affidate ad Antonio Calenda) si fa strada in cartellone – per un totale di otto repliche – la fervida utopia di *Uccelli*, fantasmagoricamente 'abbigliata' da Roberta Torre. Si tratta del primo, fortunato volo dello stormo aristofanESCO sopra il cielo siracusano, dal momento che la versione precedente era stata allestita nel 1947 presso il Teatro Romano di Ostia Antica.





*Uccelli di Aristofane al Teatro romano di Ostia (1947) e al teatro greco di Siracusa (2012)*

Oggi, come allora, le 'armi del ridicolo' consentono di "scuotere la *nostra* povera patria" (Leopardi, *Zibaldone* 1394), e di riscoprire intatta la teatralità del riso, per cui – come scrive a proposito di Leopardi Antonio Prete – "le maschere possono ridere, e possono ridere anche della disperazione di colui che le porta, quelle maschere. In questo senso c'è un potere del riso: potere di dominare se stessi e la scena". Il richiamo alla lezione leopardiana è da prendere 'al volo' (!), innanzitutto per le arguzie filosofiche e linguistiche dell'*Elogio degli uccelli*:

Veramente molto conforto e diletto ci porge, e non meno, per mio parere, agli altri animali che agli uomini, l'udire il canto degli uccelli. E ciò credo io che nasca principalmente, non dalla soavità de' suoni, quanta che ella si sia, né dalla loro varietà, né dalla convenienza scambievole; ma da quella significazione di allegrezza che è contenuta per natura, sì nel canto in genere, e sì nel canto degli uccelli in ispecie. Il quale è, come a dire, un riso, che l'uccello fa quando egli si sente star bene e piacevolmente. Onde si potrebbe dire in qualche modo, che gli uccelli partecipano del privilegio che ha l'uomo di ridere: il quale non hanno gli altri animali; e perciò pensarono alcuni che siccome l'uomo è definito per animale intellettivo o razionale, potesse non meno sufficientemente essere definito per animale risibile; parendo loro che il riso non fosse meno proprio e particolare all'uomo, che la ragione.

La definizione dell'uomo come "animale risibile" ben si adatta allo spirito della commedia antica, anche perché il riso all'altezza delle *Operette morali* diviene esercizio critico, funzione di un imprescindibile slancio politico. La radice di un rinnovato impegno nei confronti del proprio tempo, e contro ogni impostura, passa in Leopardi attraverso il riconoscimento di una linea fantastica, favolosa (la naturale gaiezza degli uccelli) che incarna l'utopia di un mondo migliore da cui l'uomo non pare del tutto escluso. È la lingua del riso a garantire una probabile analogia

con le creature alate, modello di un 'ridere alto' che traduce in metafora un innato desiderio di potenza e di elevazione.

In fine il semplice *rider alto* vi dà una decisa superiorità sopra tutti gli astanti o circostanti, senza eccezione. Terribile ed *awful* è la potenza del riso: chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire (Leopardi, *Zibaldone* 4392).

La forma dell'ironia leopardiana non cancella il pulsare delle passioni, che si agitano sempre come sottotesto, disegnando traiettorie dense di implicazioni morali e letterarie. Perfino la morte si pone come soglia del desiderio, come antidoto alla vanità della storia, ma ciò che più conta è il delinarsi di una possibile via di fuga nei territori della fantasia, in quello strato/stato degli uccelli già compiutamente immaginato da Aristofane. L'invocazione finale dell'operetta leopardiana, che tanto somiglia al motto aristofanesco "Non c'è niente di più bello che farsi crescere le ali", conferma allora la necessità di un corto circuito fra immaginazione comicità e utopia.

In fine, siccome Anacreonte desiderava potersi trasformare in ispecchio per esser mirato continuamente da quella che egli amava, o in gonnellino per coprirla, o in unguento per ungerla, o in acqua per lavarla, o in fascia, che ella se lo stringesse al seno, o in perla da portare al collo, o in calzare, che almeno ella lo premesse col piede; similmente io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita.

È un proposito di leggerezza quello di Amelio, alter ego dello scrittore, che attraversa in lungo e in largo l'immaginario poetico moderno giungendo poi a fare i conti con le regole del gioco teatrale – si pensi alla mirabile musicalità dei versi del Baudelaire di *Élevation*:

Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse  
S'élancer vers les champs lumineux et sereins  
Celui dont les penses, comme des alouettes,  
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,  
Qui plane sur la vie, et comprend sans effort  
Le langage des fleurs et des choses muettes!

L'attualità del capolavoro di Aristofane, e la sua fortuna nella scena italiana novecentesca, si devono proprio alla capacità della trama e della lingua di assecondare la spinta metamorfica del teatro, l'illusione di un altrove possibile, la smanie e i paradossi dell'attore. Il testo infatti non solo offre la possibilità di mettere in scacco le tante maschere del potere ma consente anche di condurre la partita su un piano squisitamente metateatrale.

Tra gli adattamenti più interessanti della commedia si segnalano la versione del 1996 di Gabriele Vacis e Laboratorio Teatro Settimo, con la presenza in scena della Banda Osiris a mo' di Coro e la irriverente comicità televisiva di Francesco Salvi (sostituito del ben più strutturato Eugenio Allegri); definito dallo stesso Vacis "postdemenziale", lo spettacolo oscilla pericolosamente tra avanspettacolo e varietà Mediaset, toccando però delle vette di puro intrattenimento. Diversamente comico *Gli Uccelli di Aristofane e altre utopie* di Tonino Conte e il Teatro della Tosse messo in scena presso il porto di Genova nel 2000; la regia si concentra sul tema della *polis* e della vita collettiva, mentre le sculture fiabesche di Luzzati fanno brillare i colori del sogno. La Compagnia Lombardi-Tiezzi sceglie, invece, come cifra del proprio adattamento di *Uccelli*, andato in scena per la prima volta a Firenze presso il Teatro Goldoni nel 2005, una riflessione sugli 'utopisti' del teatro e sui loro linguaggi. Senza escludere l'orizzonte filosofico, peraltro congeniale alla poetica del gruppo, la *performance* si costruisce attraverso

espliciti richiami a Brecht e Pasolini, a Chaplin e al Beckett di *Aspettando Godot*, in un collage di stili e forme recitative che esalta le doti degli attori e la intrinseca metateatralità di Aristofane.

È un *cartoon* esuberante e folle, invece, lo spettacolo diretto da Roberta Torre, una sarabanda vitalissima con accenti foschi, perché – come dichiara la regista – "la nostra è un'era di personaggi comici, con dentro di loro il senso della tragedia". Abituata da sempre a stupire lo spettatore con singolari *mix* di farsa e *mélo*, qui Torre reinventa il *milieu* aristofanESCO con un efficace procedimento di astrazione, proiettando uomini, uccelli e dei nel cono d'ombra e di luci di un Settecento *pop*. Mai come in questo caso, forse, è lecito parlare di 'commedia di costume', nel senso che sono innanzitutto gli abiti a farsi segno e cifra della *performance*. La stretta collaborazione con il costumista Roberto Crea ha consentito a Torre di dar forma a una scena parossistica, in cui l'eleganza dei tessuti si combina con la ferocia e la fragilità dell'*habitus* morale dei personaggi. Lo stesso Crea ci offre un'interessante prospettiva di lettura delle atmosfere evocate:

... un mondo settecentesco che rappresenta la messinscena del Potere in chiave di minuetto, questi *Uccelli* sono creature contemporanee e antichissime, di ispirazione fiabesca, quasi una miscela di Alice e Maria Antonietta.

L'idea di distanziare lo spazio-tempo della commedia sembra ricalcare il "surrealismo delle favole" di *Uccellacci e uccellini* (Italia, 1965), film "ideo-comico" esplicitamente citato attraverso l'impronta attoriale della coppia di protagonisti (Mauro Avogadro/Pisetero e Sergio Mancinelli/Evelpide) ed anche tramite alcune calibrate schegge sonore. Come Pasolini, Roberta Torre non crede al "comico della realtà" e preferisce sconfinare nei sentieri del fantastico e del *cabaret*. Al *coté* pasoliniano ci pare di poter abbinare i timbri cromatici e le geometrie eccentriche di certo cinema di Tim Burton (per esempio di *Alice in Wonderland*, Usa 2010), a cui si richiamano i tagli e le tinte delle parrucche, senza dimenticare però le acconciature *kitsch* e i capelli di zucchero filato de *I Baci mai dati* (Italia, 2010; sul film si veda la recensione in engramma nr. 91). Un'ultima suggestione visiva ci viene in mente grazie alle indicazioni di Crea: il graffio rock della Maria Antonietta di Sofia Coppola, protagonista dell'omonimo film (*Marie Antoinette*, Usa, 2006). Al di là di evidenti analogie di pettinature e vestiti, quel che più sorprende è il generale effetto di straniamento prodotto dal rondò indiato degli *Uccelli* di Torre, che tanto ricorda certi momenti del film della Coppola e soprattutto la sorprendente carrellata sulle scarpe della regina, tra cui fa capolino un 'mitico' paio di Converse All Star.



Kirsten Dunst in *Marie Antoinette* di Sofia Coppola (2006) e Simonetta Cartia in *Uccelli* di Aristofane diretto da Roberta Torre (2012)

Sebbene il coro non calzi *sneakers*, ogni personaggio è portatore di una felice anomalia capace di superare qualsiasi tentazione di verosimiglianza, così da lasciar posto a un eterno passato-presente-futuro. Basta un ciuffo, un nastro, un uccelletto impagliato a convincerci che l'eccezione è la regola dentro le sfere dell'arte.

La cornice atemporale dello spettacolo vibra, oltre che per la foggia dei costumi, anche per la direzione enfatica delle coreografie, affidate a Dario La Ferla. Assecondando l'intuizione registica, per cui tutto deve essere immerso in un Settecento di mostri, La Ferla imposta i movimenti del coro puntando sulla vitalità ma senza ricorrere all'"identificazione piumificante". Gli allievi dell'Accademia dell'INDA sono trasformati da La Ferla in "pinocchi di cartone", sognatori fragili e feroci, incapaci di reggersi sulle gambe, sempre pronti a lasciarsi illudere e abbagliare. Pur essendo mobili e reattivi in scena, questi personaggi vivono "in un gioco-sogno da cui crollano di continuo e si rialzano ancora e ancora".



Il Coro di *Uccelli* di Aristofane diretto da Roberta Torre (2012)

Stretti dentro maschere simil-uccello "da carnevale veneziano post barocco", gli interpreti si trovano ingabbiati da tulle, merletti, stoffe e trasparenze e non possono che replicare gesti e pose di sgraziata leggerezza. Se all'inizio della performance li vediamo aggirarsi festosamente sulle gradinate, intenti a provocare gli spettatori con moine, scherzi, e qualche finta unghiate, man mano che l'Utopia dei due transfughi ateniesi prende corpo eccoli abbandonarsi a baruffe, lazzi, sguaiati faccia a faccia che in nulla somigliano all'armonioso regno delle nubi.



Il Coro di *Uccelli* di Aristofane diretto da Roberta Torre (2012)

La carica grottesca dello spettacolo consiste proprio in questo esilarante contrappasso, per cui non bastano gorgheggi e cinguettii a far spiccare il volo a queste povere creature; ha ragione Crea: "questi uccelli non hanno ali...".

Lo scacco fra bisogno di elevazione e corpi-gabbia produce sul palco sequenze di formidabile allegria, di divertimento puro, grazie anche all'efficace commento musicale di Enrico Melozzi.

Le scelte dell'artista tendono a ricreare sul piano sonoro il *trend* visivo dello spettacolo: l'euforia settecentesca viene restituita infatti attraverso insistite citazioni mozartiane (o di repertorio classico) condite in salsa *pop*, con ritmi trascinati e continue variazioni tonali. Non mancano poi riproduzioni del canto reale degli uccelli, con soluzioni *remix* che ricordano il finale de *Gli uccelli* di Franco Battiato (*La voce del padrone*, 1981). La compresenza di melodie e tradizioni diverse in un'unica partitura contribuisce a sublimare l'astrazione temporale dello spettacolo, mentre l'inserzione di canzoni fa sì che a tratti prevalgano atmosfere da *musical*, già esplorate da Roberta Torre in *Tano da morire* (Italia, 1997) e *Sud Side Story* (Italia, 2000).

La cantabilità di fraseggi e battute si deve al sapiente lavoro drammaturgico di Alessandro Grilli, autore di una traduzione in grado di 'far parlare' il testo e di svelarne i dispositivi linguistici più riposti. Senza indugiare in facili effetti attualizzanti, Grilli fornisce agli attori un copione ricco di invenzioni, metafore, spumeggianti *calembour* che avvicinano lo spirito della lingua di Aristofane ai lampi grotteschi di Jarry, secondo cui "i giochi di parole non sono un gioco". La spassosa vivacità della *performance* trae spunto proprio dalla felice riduzione di Grilli e poi si affida ai ben calibrati tempi comici degli interpreti. La coppia dei protagonisti è resa con grande sapienza da Avogadro e Mancinelli, capaci di incarnare rispettivamente la persuasiva determinazione di un aspirante tiranno e la arguta complicità del suo servo. Avogadro/Pisetero veste i panni di un *clown* pensoso e derelitto, luccicante di *paillettes* rosse un po' sdruccite; la sua mimica traduce una certa fiera, un rancore non del tutto sopito che pian piano si trasforma in gioia crudele, in sfrontata volontà di dominio. Mancinelli/Evelpide è un insolito concentrato di curiosità ed obbedienza, di malizia e candore; munito di macchina fotografica e telecamera, attraversa la scena come un turista per caso (o forse un avido paparazzo), in cerca di stranezze e amenità da catturare con l'obiettivo. Gli ingranaggi della coppia poggiano poi sulla diversa declinazione fisica e vocale dei due interpreti: alla robusta corporatura di Avogadro, sostenuta da una dizione severa, sardonica, con punte di poetica malinconia (si direbbe un *mix* di Totò, Chaplin e Riccardo III), fa da contraltare l'asciutta costituzione di Mancinelli, virata abilmente verso pose di effeminata gaiezza, mai volgare ma sempre piuttosto pungente.



Rocco Castrocielo (Upupa) e Mauro Avogadro (Pisetero) in *Uccelli* di Aristofane diretto da Roberta Torre (2012)

Accanto al dinamico duo si muove la banda del Coro, interpretata dai giovani allievi dell'Accademia, con in testa l'acuta personalità della corifea Simonetta Cartia. Pur con qualche ingenuità, dovuta al carattere ancora acerbo di alcuni interpreti, la resa scenica del colorito gruppo appare convincente, soprattutto quando il ritmo delle musiche si fa indiato e possono abbandonarsi a forsennate scorribande e danze cadenzate. Una menzione speciale va a Rocco Castrocielo (Upupa eccitata, trascinante, 'stonata' ma in fondo musicale) e a Giacomo Palmarini (poeta stralunato, goffo, volitivo), per la loro naturale propensione al gioco delle parti. Azzeccata la scelta della nutrita schiera di avventori e divinità, le cui incursioni elevano al quadrato un tasso di comicità già molto alto.



Alcuni momenti da *Uccelli* di Aristofane diretto da Roberta Torre (2012)

La disincantata parabola della fondazione di 'Castellinaria degli allocchi' diviene nelle mani di Roberta Torre uno stravagante giro di valzer, qualcosa che assomiglia – per dirla con Gianna Nannini – "a un ridere nel pianto". Sebbene il sorriso non abbandoni mai le bocche degli spettatori, l'apoteosi finale di Pisetero, con tanto di epurazioni crudeli e nozze regali, ci riporta con i piedi per terra e ci ammonisce a non abbassare mai la guardia di fronte alla truce benevolenza dei tiranni. Anche in questo caso vale la lezione di Leopardi: "Tutto è follia in questo mondo fuorché il folleggiare. Tutto è degno di riso fuorché il ridersi di tutto" (*Zibaldone*, 3390).

#### English abstract

*The Birds* is still a play rich in moral and political suggestions for the spectator of XXI century. Roberta Torre staged, for the XLVIII Cycle of Classical Plays in Syracuse, a 'sparkling' performance, set on a eighteenth pop century. Thanks to lace-costumes, bright wigs and strong soundtrack, the characters were transformed in strange creatures while the spectators are enveloped in a magical atmosphere. This paper tries to describe the main level of direction, with particular attention on the interactions between ancient and contemporary elements.

## CLAUDIA PIRINA

...una marea di immagini

Recensione alla mostra *Gli archi di Aldo Rossi per la 3. Mostra Internazionale di Architettura del 1985*



Mostra dalle collezioni Asac – Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia, Ca' Giustinian fino al 25 novembre

Nella storica sede di Ca' Giustinian La Biennale di Venezia, in collaborazione con l'Università Iuav di Venezia che conserva parte delle collezioni dell'Archivio ASAC, ha inaugurato una mostra che espone alcuni materiali relativi alla 3. Mostra Internazionale di Architettura diretta da Aldo Rossi nel 1985. Progetti, manifesti, carte d'archivio, foto, cataloghi, pieghevoli e carteggi, ma anche alcuni dei documenti forniti dalla Biennale ai partecipanti, testimoniano la ricchezza di materiali e al contempo la qualità e internazionalità delle formulazioni architettoniche esposte di un periodo in cui la cultura architettonica italiana aveva assunto un ruolo centrale all'interno del dibattito internazionale. Il dibattito teorico e progettuale italiano in quegli anni trova nella figura di Aldo Rossi l'interprete di una serie di istanze che coagulano intorno al tema dell'architettura e della città e che porteranno nel 1990 al riconoscimento internazionale degli studi dell'architetto con l'assegnazione del Pritzker. Le relazioni che Rossi intesse con una serie di architetti, ma anche di storici, di artisti, di fotografi, saranno elemento fondamentale per la riuscita dell'evento.

La direzione del 1985 per il Settore Architettura della Biennale fa seguito ad una serie di incarichi attraverso i quali Rossi stringe un legame sempre più stretto con questa istituzione. Il primo incarico è la realizzazione di un "teatro del mondo" per la mostra *Venezia e lo Spazio Scientifico* del 1979, in cui l'architetto rievoca la tradizione cinquecentesca delle strutture teatrali galleggianti e al contempo indaga quel "rapporto antico e sempre precario" della città di Venezia, "città liminare tra acqua e mare", ma anche città dalla "memoria portuale, lignea, mercantile" (Furlong 1987). L'anno successivo progetta il portale d'ingresso della 1. Mostra Internazionale di Architettura *La presenza del Passato*, diretta da Paolo Portoghesi e allestita

alle Corderie dell'Arsenale, che sviluppa una riflessione sul Movimento Postmoderno. L'intervento, ponendosi come una porta di città, trae riferimento non solo dalle antiche porte urbiche, ma anche dai portali delle feste e delle cerimonie urbane che venivano smontati e rimontati, distrutti e trasformati.

Quando Rossi riceve l'incarico per la direzione della mostra del 1985, immagina un programma che racconti il percorso teorico e progettuale da lui sviluppato attraverso lunghi anni. Ne sono testimonianza le parole pronunciate dall'architetto nel settembre del 1965 in occasione dell'Assemblea convocata al termine della XIII edizione della Triennale di Milano, con l'intento di elaborare nuove forme e contenuti per le successive mostre, che sembrano preannunciare i temi e le modalità che esplorerà parecchi anni più tardi, prima con l'organizzazione della XV Triennale nel 1973, successivamente proprio della 3. Mostra Internazionale di Architettura a Venezia nel 1985.

“Perché dobbiamo vedere le singolari applicazioni di tanti architetti quando sarebbe tanto più utile e interessante vedere dei loro progetti e fornire loro l'occasione di manifestare tutti quei valori e quelle idee che altrimenti non trovano applicazione? Così procedendo noi pensiamo di ritrovare anche l'interesse del pubblico che, a nostro avviso, è uno degli aspetti più importanti che la mostra deve avere e in sostanza il suo aspetto fondamentale proprio dal punto di vista sociale. L'interesse del pubblico significa qualcosa di più di una buona riuscita della mostra: significa la possibilità di poter tener vivo quel discorso con le diverse classi e le diverse categorie dei cittadini che preoccupa la cultura moderna.

Una Triennale senza pubblico non è tanto astratta quanto grottesca; si tratta appunto per questo di esporre dei fatti, al loro livello più alto, ma appunto per questo tali da poter essere largamente accessibili e comunque largamente discussi. E la prima condizione perché questo avvenga è l'esposizione di oggetti concreti, di fatti, di proposte precise; non delle astrazioni...”. Tali mostre debbono “essere capaci di mostrare quale è oggi il dibattito dell'architettura dal punto di vista compositivo, dal punto di vista figurativo. Tutti coloro che si occupano di architettura moderna non possono certamente essere contenti della situazione in cui siamo; dove questo dibattito manca affatto... Forse questo dibattito è inesistente; ma allora ecco la grande autentica occasione della Triennale: farsi promotrice, aiutare questo dibattito. Questo può manifestarsi nel modo tradizionale del concorso...” (Rossi [1965] 2008)

Sono trascorsi vent'anni dalla formulazione dei suoi intenti quando Rossi nel maggio 1983 presenta il suo programma per il Settore Architettura della Biennale e sottolinea ancora una volta un'attenzione nei confronti del pubblico e dell'importanza di mostrare il rapporto tra progetto e realtà esistente e al contempo di istituire collaborazioni con Amministrazioni locali, aprendo la partecipazione “a tutti coloro i quali operino nel settore dell'architettura, indipendentemente da titoli accademici e professionali”, concedendo “la più ampia libertà per le tecniche anche non grafiche da adottare per la stesura degli elaborati” (Rossi 1983).

Rossi propone di dialogare sulle sorti della città e del territorio attraverso esempi confrontabili e immagina un concorso al quale invita gli architetti più impegnati e “la cui opera è determinante nel dibattito culturale”, ma aperto anche a docenti, a professionisti e a scuole di architettura di tutto il mondo. L'ambito di sperimentazione scelto è la città di Venezia e la sua terraferma, città che ha la capacità di porre “problemi generali”, coagulando le immagini di persone che vivevano nei luoghi più lontani, che appartenevano ad ambiti culturali e di riferimento variegati, ma che venivano chiamati ad indagare proprio quel rapporto tra Venezia e la terraferma, tra città/capitale e territorio, tra lingua e dialetto, tra architettura storica e architettura moderna. Venezia aveva sicuramente la grande capacità di attrarre l'attenzione e l'interesse di un pubblico vasto, e al contempo, grazie alla sua immagine immobile e tradizionale, rappresentava una vera e propria sfida per l'immaginario degli architetti. La coincidenza e la continuità di nessi tra idee,

progetti e studi teorici permea fortemente l'intero percorso disciplinare di Rossi e quindi, come non considerare nella scelta delle aree di progetto proposte per il concorso gli studi sviluppati dall'architetto in tutti quegli anni sulla città e il suo entroterra?

Dieci le aree proposte ai concorrenti, tre a Venezia – il Ponte dell'Accademia, Ca' Venier dei Leoni, il Mercato di Rialto – e le rimanenti sulla terraferma – i Castelli di Romeo e Giulietta, le Piazze di Este, di Badoere, di Palmanova, la Rocca di Noale, Villa Farsetti, Prato della Valle – che sviluppano temi e questioni specifiche differenti tra loro, ma in cui il ruolo della storia e dei luoghi costituiscono il punto di partenza.

L'eccezionale risposta ottenuta al momento della presentazione del bando (3700 richieste di invio del materiale) costringe gli organizzatori a modificare la tempistica della Mostra posticipandone l'inizio e il numero inaspettato di proposte pervenute (circa 1500) testimoniano "una componente che i critici e gli studiosi non possono conoscere" che è quella "della passione":

"queste centinaia di progetti, redatti *sine pecunia*, mostrano tanta passione per il mestiere, tanta partecipazione, qualcosa così nuovo che nessuno di noi della Biennale poteva prevedere" (Rossi 1985).

Una giuria internazionale composta da Aldo Rossi, Sandro Benedetti, Gianfranco Caniggia, Claudio D'Amato, Guglielmo De Angelis D'Ossat, Diane Ghirardo, Bernard Huet, Robert Krier, Rafael Moneo, Werner Oechslin, Gino Valle seleziona un terzo delle proposte da allestire all'interno della Mostra e assegna, ad architetti di fama internazionale e non, 12 premi – I Leoni di pietra – ai progetti ritenuti più meritevoli. La giuria sceglie "di presentare il più ampio spettro delle tendenze del fare architettura" e i criteri di valutazione privilegiano "la qualità del progetto nella sua specifica aderenza alle condizioni contestuali, l'originalità dell'interpretazione del tema prescelto, la chiarezza delle soluzioni formali adottate, lo sviluppo coerente dell'idea di progetto" (Verbale 1985). Non tutte le aree ottengono i medesimi esiti per numero e qualità dei progetti: i premi vengono conferiti a Robert Venturi, Manuel Pascal Schupp, COPRAT, Franco Purini per il Ponte dell'Accademia, a Raimund Abraham, Raimund Fein, Peter Nigst, Giangiacomo D'Ardua per Ca' Venier dei Leoni, ad Alberto Ferlenga per la Piazza di Este, a Daniel Liebeskind per la Piazza di Palmanova, a Laura Foster Nicholson per Villa Farsetti a Santa Maria di Sala, a Maria Grazia Sironi e Peter Eisenman per i Castelli di Giulietta e Romeo a Montecchio Maggiore. I lavori premiati differiscono notevolmente tra loro e oscillano tra progetti visionari e progetti realizzabili in cui "il dibattito profondamente reale e/o nobilmente accademico del vecchio e del nuovo, della storia e dell'invenzione si è come sfaldato o almeno allontanato di fronte a quest'altra concretezza del mestiere o dell'arte" (Rossi 1985).



Copertina del catalogo

Aldo Rossi, schizzo degli Archi.

Uno degli archi di ingresso.

Nel suo *Progetto Venezia*, questo il nome assegnato all'edizione, potremmo forse dire che, nonostante Venezia sia scelta per sondare il terreno della sperimentazione progettuale, la vera protagonista della mostra è l'"Architettura", quella che appare nella grande scritta al di sopra di uno degli tre archi che danno accesso al Padiglione Italia o nella copertina del Catalogo della Mostra.

La mostra a Ca' Giustinian espone alcuni materiali raccolti quali bando di concorso, piccoli fascicoli, disegni, foto che testimoniano il lavoro svolto per l'organizzazione e le relazioni tra Rossi e una serie di figure che torneranno frequentemente a dialogare con lui; i 70 manifesti di progetti selezionati e riprodotti in molte copie, utilizzati per rivestire gli "archi" di ingresso. Quegli 'archi' in forma di arco di trionfo che, all'interno dei Giardini, scandivano lo spazio e preannunciavano i contenuti della mostra; alcune tavole, plastici e foto dei progetti vincitori; immagini dei lavori di allestimento e dell'inaugurazione e 20 foto realizzate da Luigi Ghirri per la presentazione delle aree di progetto all'interno del catalogo che raccontano di quella relazione 'strana' di collaborazione tra il fotografo e Aldo Rossi, quella relazione "quasi sempre a distanza, molto curiosa e stimolante" (Ghirri 1996).

Il verbale della giuria, lo schema di programma preparato da Rossi nel 1983, alcuni articoli e gli inviti per i partecipanti completano e arricchiscono l'esposizione, che pur non offrendo ovviamente la possibilità di quella che Rossi definisce l'"esperienza di rotoli, modelli, quadri, materiale grafico e plastico addossato, sovrapposto negli spazi senza forma del Padiglione Centrale ai Giardini" (Rossi 1985) prima dell'allestimento, tornano a far riflettere sul ruolo della storia e dei luoghi, ma anche dei problemi locali in relazione alla situazione globale attraverso una ricerca su noi stessi, sulle nostre radici culturali che lega con un sottile *file rouge* la Biennale del 1985 con la Biennale *Common Ground* che si inaugurerà a fine agosto 2012 diretta da David Chipperfield.



Momenti dell'allestimento

In un periodo in cui i progetti spesso privilegiano la scala dell'edificio, piuttosto che del tessuto urbano, in cui spesso si producono edifici isolati che non dialogano tra loro è interessante la scelta del nuovo direttore di spostare l'attenzione verso nuovi, o forse vecchi, contenuti che

dimostrano come alcune questioni si assopiscano per poi riemergere inaspettatamente con nuova forza.

Un ultimo nesso unisce passato e presente, unisce la 3. Mostra Internazionale di Architettura diretta da Aldo Rossi con i giorni nostri, la quantità della risposta progettuale ai concorsi di architettura, quella quantità che Rossi nel 1985 decide di raccontare attraverso la predisposizione di una sequenza di immagini che riproducessero le tavole dei progetti e che nella mostra di Ca' Giustinian sono proiettate ininterrottamente come immagini in dieci monitor.

“...Una marea di immagini. Io, architetto, mi muovo come insonne tra questi progetti. Essi si affollano nella mia mente e mi è quasi impossibile distinguerli; quando cerco di descriverli certamente li deformato, inconsciamente o forse per gioia o per invidia; ... amo appropriarmi della loro nuova qualità, una qualità che nasce da questa quantità, da un'adesione al tema stesso dell'architettura, e che stravolge e travolge gli schemi e le etichette...

Vorrei che la gente potesse girare per le sale dei giardini tra i progetti accatastati, i plastici, i quadri, e scoprire personalmente il pezzo prezioso, il disegno d'affezione, la soluzione che da sempre cercava. Come nei vecchi musei, o nelle botteghe d'arte, l'ambiente stesso nobilita le opere meno riuscite e il disordine crea un percorso privato” (Rossi 1985).

#### English abstract

In the historic location of Ca' Giustinian, the Biennale of Venice, in collaboration with IUAV of Venice, has inaugurated an exhibition that showcases some materials related to the 3rd International Architecture Exhibition directed by Aldo Rossi in 1985. Exposed projects, posters, archival papers, photos, catalogues, pamphlets and papers retrace the events of the exhibition in which Rossi proposes a dialogue on the fate of the city and territory through comparable examples. Rossi imagines a context in which invites devoted and leading architects but also teachers, professionals and schools of architecture worldwide to debate on the architectural knowledge of the era. The exhibition at Ca' Giustinian exposes some materials prepared as proposals, small files, drawings, photos, posters of the 70 projects selected and reproduced in many copies, used to coat the 'arches' of entrance; some tables, models and photos of the winning projects; photos of works of construction and inauguration and 20 photos taken by Luigi Ghirri for the presentation of project areas within the catalogue; the panel's report, the draft program prepared by Rossi in 1983, some articles and invitations sent to participants. The exhibition, strongly supported by the Director of the Biennale *Common Ground* David Chipperfield that will be inaugurated in late August 2012, again brings to reflect on the role of history and locations, but also on local issues related to the global situation through a research on ourselves and on our cultural roots.

#### Riferimenti bibliografici

Ferlenga 1987

Aldo Rossi. *Architetture 1959-1987*, a cura di A. Ferlenga, Electa, Milano 1987

Ghirri 1996

L. Ghirri, *Per Aldo Rossi*, in Luigi Ghirri – Aldo Rossi. *Cose che sono solo se stesse*, a cura di P. Costantino, Electa, Milano 1996

Rossi [1965] 2008

A. Rossi, *Per la Triennale*, a cura di P. Nicoli in “Abitare” n. 479, [1985] 2008, p. 54-60

Rossi 1983

*Bando di Concorso per la 3. Mostra Internazionale di Architettura del 1985*

Rossi 1985

A. Rossi, *Progetto Venezia*, in *Catalogo della 3. Mostra Internazionale di Architettura*, Biennale Venezia Settore Architettura, Venezia 1985

Verbale 1985

*Verbale della giuria della 3. Mostra Internazionale di Architettura, Biennale Venezia, Venezia 1985*

ALDO ROSSI

Scenografia e Costumi per *Elettra*, Taormina, 1992\*



Disegno di studio per la scenografia

La scena di *Elettra* è semplicemente il cortile del grande palazzo dove si consuma il sacrificio di Agamennone e quindi altri omicidi, dove gli Atridi sono vittime e carnefici. Sulla facciata di ferro del palazzo sono fissati il volto di Agamennone, il magnanimo (come dice il nome), e la testa di Elettra, la vendicatrice.

Elettra discendente da Atreo cresce come una serva perché testimone del delitto, ma il suo pallore appare come luce livida sul palazzo con macchie rosse rivelatrici di malattie segrete o di un male generico trasmesso ai titani e che Perseo non ha distrutto.

L'architettura micenea era opera di profondità, oscure entrate, luce zenitale, pozzi d'acqua, ombre: come i nuraghi o le discese sacre nell'acqua della Sardegna, l'isola puniva gelosa della propria storia.

Così questa costruzione degli Atridi giunge a noi con la stessa gelosia; scarsa, obliqua storia.

E io la vedevo nel nostro mondo come noi vediamo le città dove viviamo; immense distruzioni, edifici sfasciati, miseria, confusione delle lingue. La maledizione degli Atridi continua nella Los Angeles di *Blade runner*, nella Manhattan di *Escape from New York* o nella Roma di Pasolini così come era continuata nella Londra di Shakespeare ma anche nei Docklands.

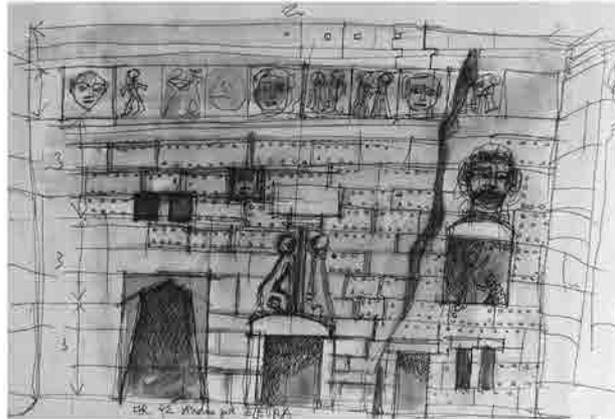
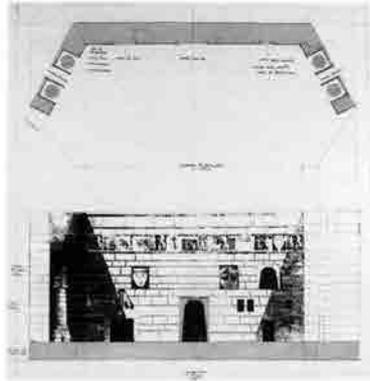
Vedevo gli zingari rumeni accampati a centinaia attorno alla porta di Brandeburgo e l'architettura un tempo gloriosa dei re prussiani ridotta a sfondo bruciato di colonne annerite dalle guerre come dal fuoco dei profughi.

E le grandi fabbriche abbandonate, cadenti, con crepe trasversali nella muratura e ferro, ruggine, macchine, vagoni, strumenti di cui abbiamo perso il senso o l'uso.

Tutto questo è ciò che vedevo nel palazzo degli Atridi: l'impossibile sfida ad Apollo si era trasformata in una provocazione stupida, e le frecce del dio cadevano sul progresso.

E colpivano anche il vendicatore vittima, il misterioso Oreste condannato all'azione dal destino e dalla folle sorella. Esce dalla casa del vecchio padre adottivo con l'amico Pilade, amico ridotto a testimone ma simbolo dell'amicizia e del silenzio innocente del testimone. In questa tragedia tutti sono coinvolti e sfuggono coloro che desiderano; a partire dal rapporto tra Oreste e Clitemnestra. E ognuno è testimone suo malgrado sperando che non accada ciò che segretamente desidera. Come dice una vecchia canzone americana: "Please don't love me, because I love you".

Ma Agamennone, il magnanimo, e la figlia Elettra, la vendicatrice avevano in sé stessi il proprio testimone, indifferenti all'amore incestuoso che la maledetta Clitemnestra sfrutta invano con il figlio lasciandolo nella pazzia.



Disegni di studio per la scenografia

Ma la scena, l'architettura dove nasce? In realtà, nonostante l'orgoglio costruttivo o ingegneresco dell'architettura esse si confondono persino nella triade vitruviana.

Tutto quanto ho scritto è architettura, sia la scena fissa di una qualsiasi casa o la corte del palazzo degli Atridi.

Il padre, la figlia, il ferro dei coltelli e delle spade, le porte famose di favolosi tesori, le finestre dei servi e degli eroi, le decorazioni lucenti con smalti di donne bellissime e di agili efebi. E

tutto questo attraversato da una crepa, cedimento della costruzione o affiorare in superficie del sangue di questo palazzo/manicomio o clinica.

Clinica da cui usciranno i cadaveri.

Nell'antica Grecia vi era una macchina per questo; oggi nell'ignoranza di questa macchina ho pensato che essi usciranno su binari, sopra lettini con bende insanguinate tanto fu cruenta la morte.

Ma in modo altrettanto cruento finì il re di Micene.

Oreste si avvierà alla persecuzione delle Erinni poco difeso dall'arco di Apollo. Così finisce la tragedia e credo che sia difficile rappresentarla anche per questo sdegno e questa miseria degli eroi. Ma essa si esalta e attraversa noi stessi ed esalta questo mestiere: teatro o scenografia, scenografia o architettura quali altri mezzi per rappresentare sempre uguale la storia? Un re tradito, un vile che lo uccide, una moglie terribile, un figlio incestuoso e le storie passate. Ed Elettra che divide e giudica e uccide.

Per questo Elettra, la figlia del magnanimo, è ferma sulla scena, con luce livida sul volto con macchie rosse come un morbo genetico, oscuro, irrisolvibile se non nell'altro rosso, del sangue, che essa vuole e che sarà versato dal fratello innocente.

Ma lui, Agamennone, il principe magnanimo, fratello del re di Sparta, compare sulla pietra metallo, sulla fabbrica o palazzo abbandonato come l'eroe.

Forse l'ultimo in un mondo che odia gli eroi.

Questi sono gli elementi per la costruzione del palazzo degli Atridi che alla fine non sarà altro che un muro di paura, un manicomio, l'ultima clinica.

Ma anche sorgerà una bellezza sconosciuta nella notte di Taormina, nella terra di Sicilia, del mare greco che come un sogno tra virtù e peccato hanno costruito questi disegni.



Veduta dell'allestimento scenografico dell'*Elettra* nel teatro di Taormina

I costumi sono per ora definiti rispetto ai personaggi. Io penso che prima di fare alcuni disegni sia necessario entrare nei personaggi e poi vederne la realizzazione con il sarto.

D'altra parte anche la scenografia è come sedimentata nel pensiero e nella fantasia prima di diventare progetto.

Con Giorgio Pressburger abbiamo stabilito alcuni caratteri che non saranno modificati.

Elettra avrà un costume giallo ocra, da mendicante, da serva: ma qualcosa la distinguerà.

Clitemnestra è vestita di nero, ma il suo nero è carico di ori e perle come il bastone che porta; essa è come il monumento dei suoi delitti. Le due dome che seguono Clitemnestra sono vestite una di giallo e una di viola, ma hanno il viso imbiancato e dipinto. Esse sono come figure delittuose.

Oreste è vestito di bianco come un giovinetto, ma lo stesso bianco sarà insanguinato con l'assassinio della madre e di Egisto.

I servi che porteranno gli animali al sacrificio saranno vestiti di rosso. E tutte le comparse con vestiti di lino a colori diversi, e pelli di capra e mantelli. Mentre gli atleti che si esercitano nel grande Foro come nella tradizione di Micene avranno un perizoma.

Le guardie avranno elmi e corazze di cuoio.

Alla fine Elettra e Oreste saranno vestiti con vesti principesche: Elettra con oro e fiori, Oreste con oro e porpora.

### *Elektra*

Tragedia in un atto da Elettra di Sofocle

Libretto di Hugo von Hofmannstahl

Musica di Richard Strauss

Teatro antico di Taormina, 11 settembre 1992

Direttore Giuseppe Sinopoli

Maestro del Coro Eugenio Arena

Regia Giorgio Pressburger

Scene e Costumi Aldo Rossi

con

Gabriele Schnaut (Elektra)

Sabine Hass (Chrysothemis)

Reinhild Runkel (Klytamnestra)

Hans Sotin (Orest)

Horst Hiestermann (Aegisth)

\* © Eredi Aldo Rossi - Courtesy Fondazione Aldo Rossi su testi e immagini. Riproduzione riservata per il testo

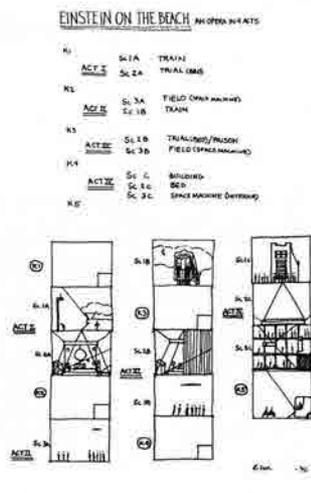
Contributo già pubblicato in *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, a cura di Alberto Ferlenga, Milano, Electa 1993

DANIELA SACCO

## Una partitura (post)drammatica

Per una lettura di *Einstein on the Beach* di Robert Wilson

1976-2012: le due date scandiscono la distanza temporale che intercorre dalla prima dello spettacolo *Einstein on the Beach*, andato in scena il 25 luglio del '76 al Festival d'Avignone, e la più recente ripresa che quest'anno porta l'opera in tournée nelle principali scene internazionali, tra cui lo scorso marzo le due repliche italiane al Teatro Valli di Reggio Emilia. Alla notizia della riedizione dello spettacolo, che ha segnato in modo indelebile la storia del teatro musicale e non, la prima domanda è se per quest'opera il tempo è passato, se lo spettacolo a 35 anni di distanza risulta vecchio, superato o nella migliore delle ipotesi provoca una sensazione 'vintage'. E la risposta corale - a giudicare dalle innumerevoli recensioni che hanno registrato il suo passaggio - è no: *Einstein on the Beach* è vivo, come lo era all'atto della sua creazione, e lo è senza essere stato modificato, almeno nella struttura compositiva, di una virgola. Evidentemente, viene da pensare, quanto si ha modo di vedere in giro per il mondo dell'universo teatrale contemporaneo non mostra qualcosa di più rispetto a quello che a suo tempo ha significato quest'opera. Il codice di scrittura scenica introdotto da Wilson rompendo con la tradizione è lo stesso codice che, assunto nel corso degli anni, riconosciamo variamente applicato nelle tante forme di teatro contemporaneo, spesso definito d'avanguardia. Gli attori in scena sono ovviamente diversi, gli orchestrali anche, le coreografie, un tempo firmate da Andy de Groat, sono oggi affidate a Lucinda Childs che nel '76 le eseguiva in scena, le tecnologie utilizzate sono potenziate, ma la struttura e composizione dell'opera rimangono invariate così come la musica di Philip Glass. Ed è proprio sulla struttura, su cui la musica viene a sua volta costruita in un processo di riproduzione e amplificazione, che si concentra la peculiarità ed eccezionalità dell'opera e l'indagine proposta qui di seguito, che non intende essere una recensione allo spettacolo ma proporre una riflessione di filosofia del teatro sullo spettacolo di Wilson.



*Einstein on the Beach*, bozzetto di struttura dell'opera

Le creazioni di Robert Wilson, e in particolare *Einstein on the Beach*, sono considerate tra i principali e primi esempi di teatro 'postdrammatico', la cui definizione è da attribuirsi anzitutto a Hans-Thies Lehmann. Quello che distingue il teatro postdrammatico, collocato a partire dagli anni '70 del Novecento, da quello drammatico, che indicativamente lo precede, è secondo Lehmann la non dominanza del testo ridimensionato a elemento tra gli altri che concorrono alla creazione dello spettacolo nel suo insieme. E per testo Lehmann intende *in primis* la 'favola', la narrazione, che è considerata il cuore del teatro drammatico ed è ricondotta alla *mimesis praxeos* secondo una interpretazione della *Poetica* di Aristotele consolidata dall'età moderna. *Mimesis praxeos*, ossia imitazione dell'azione, che avviene secondo verisimiglianza e regole drammaturgiche precise, rispettose dell'unità di tempo e di spazio e aderenti a una tracciato logico. Il teatro postdrammatico, di fondo antiaristotelico, allora negherebbe queste unità e sarebbe eminentemente caratterizzato dalla frammentazione, dalla frattura logica e dalla inconsistenza delle trame che vengono totalmente assorbite nella scrittura scenica, nella composizione globale dell'evento teatrale. Quindi nel passaggio dalle avanguardie storiche alle neoavanguardie degli anni '50 e '60 fino alle esperienze postdrammatiche proprie della fine del XX secolo, si assiste alla destrutturazione della tensione all'unità e alla totalità unificata che il dramma – secondo una lettura modernista e logocentrica – ottemperava nel rispetto delle regole logiche di composizione delle vicende trasposte sulla scena. Nel teatro postdrammatico non si cerca più di realizzare sulla scena la totalità coerente di una composizione costituita da parole, suoni, gesti, azioni perché questi elementi vengono riorganizzati secondo un montaggio che tende alla frammentazione e si smarca dal criterio di unità e sintesi propria del dramma moderno. Viene meno quindi la volontà di sviluppare una vicenda oppure questa viene relegata in secondo piano di modo che la categoria del nuovo teatro è 'la situazione', 'l'insieme dinamico' piuttosto che la vicenda.

Lehmann denuncia la totale equivalenza che la modernità ha posto tra teatro e dramma e l'esclusione di altre realtà determinate di teatro oltre che, di conseguenza, l'occultamento della comprensione del fenomeno teatro in tutta la sua complessità. Equivalenza che non solo ha portato l'esclusione del teatro contemporaneo postdrammatico, ma anche quello che definisce il teatro 'predrammatico', ossia la tragedia greca; per cui: "La tragedia antica, i drammi di Racine e la drammaturgia visiva di Wilson sono, certamente, delle forme di teatro. Ma si può dire – se ci si basa sull'accezione moderna del dramma – che la prima è di natura 'predrammatica', che i drammi di Racine sono indubbiamente del teatro drammatico, e che le 'opere' di Robert Wilson devono essere qualificate come postdrammatiche". Lehmann non entra nel merito della peculiarità del teatro predrammatico, semplicemente lo qualifica come altro e storicamente precedente rispetto al teatro drammatico, individuando un confine rispetto a cui si collocano sia il teatro drammatico che il teatro postdrammatico. È però a partire dalla dichiarazione di questi confini che si pone una interrogazione su ciò che possono avere in comune le due forme di teatro, quella precedente e quella successiva, nello smarcarsi entrambe dal teatro definito drammatico.

Quello che si vuole sostenere qui, a partire dalla considerazione dell'opera di Wilson e oltre le speculazioni di Lehmann, è che non è tanto la presenza della narrazione o della favola a fare la drammaticità di un'opera teatrale, ma la composizione della sua struttura, che di fatto può trascendere le epoche. Teatro predrammatico, teatro drammatico e teatro postdrammatico, nell'accezione di Lehmann, se da un lato si distinguono per il ruolo attribuito al testo, dall'altra sono 'teatro' nella misura in cui si compongono ugualmente secondo una struttura che ne garantisce il 'drama', l'azione, lo svolgimento, l'efficacia e questo oltre la priorità attribuita al testo o alla narrazione di una storia, o di un filo narrativo con un inizio e una fine. Questa struttura che orchestra la frammentazione è il meccanismo del montaggio, ossia il minimo comune denominatore all'opera sia nel teatro 'predrammatico' che in quello 'postdrammatico', la stessa struttura elementare di base. Il montaggio per dare vita alla tensione drammatica non è un caotico assemblaggio di frammenti, ma una giustapposizione di elementi eterogenei che si

struttura per contrappunto, per polarità semantica, dove le parti sono accostate principalmente secondo un rapporto di conflittualità, secondo il principio del contrasto, della contrapposizione.

E questo si può affermare per la tragedia greca come per l'opera di Robert Wilson. Un'indagine sulla tragedia greca, tenendo come riferimento teorico la riflessione di Aristotele sulla poetica, permette di cogliere il carattere compositivo e frammentario della drammaturgia antica, che risulta costituirsi secondo una combinazione di parti giustapposte attraverso polarità semantiche, attraverso un intreccio di eterogenei e antitetici. Nel caso di Eschilo ad esempio, il contrasto, l'attrito, il contrappunto, che sono l'effetto della giustapposizione semantica, fungono da indicatori di senso che creano e dirigono il movimento del dramma: sono il motore che dà energia all'azione, gli snodi, i nessi lungo i quali si conduce e si alimenta l'azione dipanandosi via via nello svolgimento della trama. E la struttura del dramma, nella disposizione alternata di scene in sequenza e interventi dei personaggi - nella scansione e alternanza concatenata di prologo, parodo, episodi, stasimi, esodo - è l'elemento fondamentale che concorre a dare forma allo stile, a contenere, articolandola a livello micro e macroscopico, la peculiarità semantica polare della scrittura eschilea. Anche la scansione della forma lessicale che caratterizza di volta in volta gli interventi lirici o recitativi dei diversi personaggi, rispetta la regola del contrappunto, nell'alternarsi ad incastro del parlato rispetto al canto e al recitativo: le *rhesis*, i brani, i dialoghi sticomitici, e di canti e corali con diversificata composizione strofica e relativa variazione ritmica del metro che ne caratterizza i versi. L'alternarsi e l'incastarsi di tutte queste parti, all'interno delle quali la polarità semantica si riverbera in un continuo gioco di rimandi, danno il ritmo del tempo e la collocazione nello spazio, ossia strutturano il movimento della composizione tragica nella sua dimensione temporale e spaziale, per dare forma all'accadimento, allo svolgimento dell'azione. Nella scansione e distribuzione degli elementi che vengono composti dialetticamente nel dramma ed entrano così in relazione, la staticità propria dell'unità viene vanificata; la *dynamis* che tale composizione provoca innesca il movimento, lo sviluppo dell'azione. In questo senso è da leggere l'affermazione di Aristotele secondo cui il *mythos* è 'imitazione dell'azione', ossia riproduce nella composizione drammaturgica dei fatti in scena l'accadere degli eventi. E l'altro elemento essenziale costitutivo della tragedia, e del teatro più in generale, tendenzialmente trascurato nella molto riduttiva lettura moderna della *Poetica* di Aristotele, è la vista. Tra i cinque elementi costitutivi dell'arte tragica, accanto al più importante, il *muthos*, il filosofo riconosce la vista, l'*opsis* che, rispetto ai caratteri, al linguaggio, al pensiero e alla musica ha una prevalenza su tutti gli altri (*opsis ἔχει πᾶν*). Il *mythos* inoltre è indicato anzitutto come "composizione di fatti" (*λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων*), oltre che *μίμησις πράξεως* su cui la lettura modernista sembra essersi concentrata esclusivamente.

Una peculiarità del teatro postdrammatico, come di tutto il teatro novecentesco improntato a una *forma mentis* che possiamo definire propria di un 'pensare per immagini', è sicuramente la prevalenza del fattore visivo. È opportuno quindi ridare a questo elemento il valore riconosciuto già da Aristotele (che completa quello della *mimesis praxeos*), e leggere nel teatro di Wilson il suo dispiegamento, ossia il dispiegamento della visione, dell'*opsis*.

Ciò di cui *Einstein on the Beach* sembra proprio sbarazzarsi è la narrazione. La non narratività di quello che viene portato in scena è quanto viene da subito dichiarato dai suoi autori, per cui lo spettacolo non intende raccontare la storia del famoso scienziato. Pur utilizzando indizi che rimandano alla sua biografia (il titolo nasce dalla suggestione di una fotografia in cui Einstein appare su di una spiaggia, i costumi usati in scena riprendono dettagli del suo modo di vestire, la sua figura impersonata da un violinista), l'intenzione è di mettere in scena "un'opera ritratto", come l'ha definita Philip Glass, senza raccontarne trama e vicende. Accade allora che molti elementi utilizzati rimandino ad Einstein, ma siano usati con libertà e aperti a un'ulteriorità di senso che la narrazione di una vicenda avrebbe potuto imbrigliare. Lo stesso approccio è stato utilizzato da Wilson per altre figure storiche a cui ha dedicato alcune sue opere, ad esempio *The*

*Life and Times of Sigmund Freud* o *The Life and Times of Joseph Stalin* e, di fatto, la creazione di tutti i suoi spettacoli sin dall'inizio della carriera procede secondo una dinamica modulare, ripetendo, riprendendo e ampliando in ciascun nuovo spettacolo i motivi affrontati in quelli precedenti, e creando così una continuità. È uno stesso pensiero che si rivela di volta in volta nella poetica specifica di ciascuna differente opera; e Wilson per rendere questo concetto usa la metafora eraclitea del fiume, diverso in ogni suo punto ma sempre uguale a sé stesso, svelando in questo modo l'assunto del suo creare pensato ad immagine del divenire, dove l'immagine è il fondamento del divenire.



Foto che ritrae Albert Einstein su di una spiaggia

Per quanto la continuità modulare tra le opere fa sì che molte osservazioni che si possono fare per uno spettacolo valgano in generale per tutta la sua poetica, ciò non toglie che *Einstein on the Beach* costituisca, in continuità con le prime esperienze databili dal '65, un passaggio importante per la compiutezza della sua poetica. E la presenza della partitura musicale realizzata da Glass, perfettamente consonante alla struttura dell'opera, segna lo scarto rispetto alle opere precedenti costruite anch'esse su personaggi le cui vicende storiche sono trasfigurate poeticamente in scena. In *Einstein on the Beach* la sperimentazione sullo spazio e il suono va a completare quella sul tempo e la visione a cui era approdato con i lavori precedenti. Se la storia di Einstein non è quanto Wilson intende raccontare nell'opera, la sua immagine è però evocativa della rivoluzione del modo di intendere lo spazio e il tempo di cui lo scienziato è stato portavoce, rivoluzione che, di riflesso, vuole essere rappresentata in scena come trasformazione del modo di intendere e vivere lo spazio e il tempo del teatro, distintiva della poetica del regista statunitense rispetto al teatro che lo ha preceduto. Come ha osservato Franco Quadri, se nelle altre creazioni di Wilson l'intrusione di un personaggio storico poteva risultare puramente pretestuosa, questo è 'veramente uno spettacolo su Einstein', e Wilson per parlare dello scienziato è sceso sul proprio terreno, perché 'oltre che col suono, ha a che fare ininterrottamente e esclusivamente col problema dello spazio e col problema del tempo *nel teatro*'. (Quadri, p. 17)

Secondo Frédéric Maurin: “al tempo astratto, assoluto, omogeneo e meccanico come lo concepiva Newton, segue in Wilson un tempo instabile, irregolare: lo stesso che ha messo a nudo Einstein e che il regista può giocare a interrompere, a lavorare a invertire o a far scomparire secondo i suoi bisogni”. (Maurin, p. 49) Il tempo si spazializza, si offre come uno spazio da costruire, viene pensato esclusivamente rispetto a esso, e il ritmo che regola i movimenti degli attori, così come la musica, è creato rispetto allo spazio. Questo aspetto è illustrato metaforicamente anche attraverso dettagli che compaiono in scena: gli orologi collocati in scena sono orologi senza lancette oppure con lancette che si muovono all'inverso, o orologi che impiegano venti minuti per segnare un'ora. Ma è soprattutto agito nello spazio attraverso le coreografie dei movimenti che per rendere il senso di questo tempo si alternano nella polarità tra lentezza e velocità. Quindi, ad esempio, alla lentezza della prima immagine che appare nella prima scena del primo atto, ossia l'immagine di una locomotiva che avanza impercettibilmente dal fondo della scena, si giustappone il movimento veloce e carico di energia dell'attrice - Lucinda Childs nel '76, Kate Moran nel 2012 - che dal proscenio disegna una diagonale composta da otto passi in avanti e otto passi indietro: l'effetto è tale che “la diversità dei tempi si sovraimprime sulla scena, i tempi diversi si urtano nella percezione”.

La *slow motion* è un elemento essenziale nel teatro di Wilson perché la sua importanza è legata a una percezione dello spazio e del tempo diversa da quella canonica. Infatti gli esperimenti sul *ralenti* nascono nei suoi primi lavori teatrali dall'osservazione di persone portatrici di *handicap*, che gli permette di comprendere e riprodurre sulla scena i meccanismi di una percezione diversa. L'attenzione per una percezione altra sembra la costante nei primi lavori e conferma l'esigenza da parte di Wilson di appropriarsi di un codice diverso di percezione del reale, come bagaglio fondamentale per la costruzione della sua poetica; si pensi anzitutto al caso di Raymond, il ragazzo sordomuto che appare in *The Deafman Glance*, ma anche al caso schizoide di Cindy in *Ouverture*, o a Francine in *The Life and Time of Joseph Stalin*, o alla balbuzie di Christopher Knowles in *A letter for Queen Victoria*. Sono tutti casi in cui Wilson scopre una percezione sensoriale distinta dalla comprensione verbale che in casi di 'normalità' ha la preponderanza nel rapportarsi al reale. Ad esempio l'atrofia del tempo, che è resa dal *ralenti* del movimento, ha l'effetto di provocare l'ipertrofia dello sguardo, per cui, come afferma Wilson: “più gli attori si muovono lentamente, più si vedono cose”. È evidentemente questa percezione, che ha un rapporto diverso con il tempo e lo spazio, a interessarlo e che vuole portare sulla scena.

L'alternanza polare tra lentezza e velocità è totalmente finalizzata alla costruzione di una struttura drammatica generale regolata dal ritmo. Come ha dichiarato Glass, 'contrapporre scene contrastanti' è un espediente drammaturgico, è funzionale all'efficacia dell'opera che deve poter essere recepita dallo spettatore. Così, secondo Glass, 'l'assenza di un "significato" connotativo diretto ha reso molto più facile allo spettatore personalizzare questa esperienza attribuendole un "significato" particolare, emerso dal suo vissuto, mentre l'opera in sé rimaneva risolutamente astratta'. La questione del significato viene fatta quindi rimbalzare dall'autore allo spettatore, che costruisce a piacere la storia o il senso di ciò a cui assiste; lo spettatore è libero di interpretare come crede senza essere vincolato a precise direttive.

La contrapposizione, principio drammaturgico fondante, nell'opera di Wilson trova espressione soprattutto attraverso la ripetizione e variazione. La struttura dello spettacolo, che è la base su cui si costruisce il tutto ed è pensata e resa in immagini, è costruita totalmente sulla ripetizione e variazione. “Io comincio da una forma – afferma Wilson – anche prima di sapere l'argomento. Comincio da una struttura visiva e all'interno di questa forma, conosco il contenuto”. (Wilson in Mourin, p. 87) La struttura elementare di base, concepita come un edificio – Wilson ha abbandonato gli studi di architettura per dedicarsi al teatro – viene riempita di contenuti scelti secondo dei meccanismi associativi, che si dispongono nella griglia di partenza. Così *Einstein on the Beach* si struttura in quattro atti, della durata di un'ora circa ciascuno, inframmezzati da

cinque *Knee Plays*, o giunture (letteralmente: 'scene ginocchio') della durata di circa dieci minuti, che inquadrano ogni atto dando così l'idea di un'opera pensata nella sua interezza come corpo o organismo anatomico. Ciascun atto si compone a sua volta di due scene eccetto il quarto e ultimo atto che è composto da tre; nel corso dei diversi quadri che formano questa struttura, tre elementi costituiti da immagini emblematiche o tipi di ambiente-immagine, ossia un treno, un tribunale e un campo-macchina spaziale si alternano e ripetono per tre volte trasformandosi via via. La struttura è modulare secondo il ripetersi, l'accorparsi e l'alternarsi della scansione dei numeri 1-2-3. Di modo tale che nei primi tre atti i tre elementi si ripetono due volte con alternanze e combinazioni di ambienti interni ed esterni: così il treno (1), il processo (2) e il campo-macchina spaziale (3) si dispongono nell'ordine 1-2 (nel primo atto), 3-1 (nel secondo atto), 2-3 (nel terzo atto), andando a formare in successione la serie 1-2-3/1-2-3. Infine, nel quarto atto ricompaiono tutti e tre gli elementi però trasformati.



Scena 1B del II Atto

Gli elementi che compongono gli atti, nel ricomparire nelle varie scene, implicano ogni volta un mutamento del punto di visione e della prospettiva, per cui nella prima scena il treno appare avanzare lentamente dal fondo della scena da destra verso sinistra, nella seconda scena invece si intravede la coda del treno; il tribunale, che appare frontalmente nella prima scena con accanto un letto, nella seconda è sezionato e appare per metà come prigione; il campo è percorso da un'astronave/macchina del tempo che attraversa lo spazio e nella seconda scena si avvicina in primo piano; nella terza scena gli elementi che tornano sono trasfigurati: il treno è trasformato in edificio che ne mantiene i contorni, il tribunale è sostituito interamente dal letto che prima gli stava accanto e si trasfigura ulteriormente all'arrivo dell'astronave/macchina del tempo di cui alla fine si intravede l'interno. Nella metamorfosi delle scene si riconoscono così gli elementi nel loro continuo differire. I *Knee Plays* agiscono sia da taglio che da sutura, quindi appartengono a pieno titolo alla struttura e però la destabilizzano: rispetto all'opera totale possono introdurre un principio di discontinuità, d'alternanza e di specularità. La struttura dello spettacolo quindi si definisce come ha osservato Maurin attraverso "una dialettica spazialista con il divenire, attraverso un ritmo temporale che nasce, come una tavola visiva, dai rapporti di

equilibrio e di simmetria, di disequilibrio e d'asimmetria, tra differenti unità costitutive". Infatti, oltre alla polarità lentezza/velocità anche la polarità ripetizione/variazione ha l'effetto di rovesciare l'ordine strettamente cronologico del tempo.



Scena da *Knee Play*

Ciò non toglie che le immagini utilizzate, quali il treno o l'astronave, avessero nelle intenzioni di Wilson anche un valore storico rispetto alla vita di Einstein, indicando "in qualche modo la misura della durata della sua vita", ad esempio il treno come mezzo di trasporto ai tempi dell'infanzia dello scienziato e l'astronave come emblema dello sviluppo della tecnologia al momento della morte. Allo stesso modo un disco nero che ricopre un quadrante di un orologio con due luci alle estremità del diametro ricondurre per analogia alla eclissi di luna che nel 1919 ha confermato la teoria della curvatura dello spazio formulata dallo scienziato. Gli eventi storici, i dettagli accaduti realmente sono così trasfigurati nel prodotto artistico in entità mitico-poetiche; per questa ragione il teatro di Wilson è stato letto anche come una delle 'mitologie artistiche dei nostri tempi' o un teatro 'neomitico'. Secondo Maurin, non si tratta tanto di immagini della storia, ma "di immagini tagliate della storia", per cui nella creazione interviene il *decoupage*, il taglio, l'estrazione del dato, del fatto storico che viene ricollocato in un nuovo contesto, e per questo trasfigurato poeticamente. Sono immagini mitiche indifferentemente Medea o Prometeo, Einstein o Freud, piuttosto che Stalin o Faust, tutte figure che compaiono in forme diverse nei suoi spettacoli e tutte figure riassorbite nel contesto virtuale di un catalogo d'immagini della storia dell'umanità, che sembra fungere, come ha notato Marranca, da immenso archivio da cui attingere a piene mani.

Si comprende ulteriormente questa accezione di mitico se si intende il teatro immagine di Wilson come indicativo del montaggio del visuale proprio dell'epoca contemporanea, perché di fatto il metodo dell'artista americano si realizza, come ha scritto Maurin, attraverso un vero e proprio "pensare in immagini". È attraverso il montaggio di immagini che Wilson assembla elementi eterogenei e compone le sue opere. Anche una sola immagine è considerata da Wilson un elemento mitico e in quanto tale di per sé già una storia: in occasione di un'intervista l'artista

americano dichiara che l'ideazione di un'opera comincia dalla definizione dello spazio e della struttura con cui viene composta la scena: "la prima cosa che faccio quando penso a una pièce sono i diagrammi della scena. È quello il mio punto di partenza. Una volta stabilito il mio spazio la storia è narrata. Per esempio basta mostrare una sala di una corte e la cosa essenziale è detta, perché sei già di fronte a una situazione mitica". (Wilson in Adnan, p. 18)

Sulla scena si assiste a un ripetersi e variare di motivi che, anche rispetto alla resa scenica di azioni propria del teatro drammatico o alla narrazione di eventi (la *mimesis praxeos*), può essere spiegato come un processo di 'metamorfosi' come lo ha definito Lehmann. Le ripetizioni e variazioni trasportano lo spettatore in un "universo immaginario fatto di trasformazioni, d'ambiguità e di corrispondenze" in cui realtà uguali e eterogenee vengono collegate in una pluralità di piani. In un cosmo che può essere inteso come mitico, come il microcosmo degli spettacoli wilsoniani, non c'è termine migliore per rendere il senso del movimento e della trasformazione della forma che quello di metamorfosi. Come "il fenomeno precede la narrazione" allo stesso modo, si può affermare, sempre con Lehmann, il carattere fenomenico delle opere di Wilson: l'aspetto morfogenetico in cui cogliere e catturare il trasformarsi della forma.

Wilson compara esplicitamente il suo teatro ai processi naturali, la vita che intende portare in scena è parte della molteplicità cosmica, in un'idea di cosmo dove non è affermata la divisione tra spazio e tempo, soggetto e oggetto, per cui lo spazio non è concepito secondo un apriori kantiano, implicito nella visione newtoniana ed euclidea, ma è un pullulare di processi, è saturo di dispersioni, diffrazioni, variazioni. Anche le parti costitutive dell'opera sono chiamate da Wilson con una terminologia pittorica e naturalistica: i *Knee Plays*, che utilizza in tutti i suoi spettacoli, corrispondono a dei 'ritratti' perché si compongono di oggetti o persone in primo piano; le scene in cui compare il treno o il processo sono intese come 'nature morte' perché si collocano in una profondità di campo intermedia; e le scene di danza e movimenti degli attori nello spazio sono 'paesaggi', perché utilizzano tutto lo spazio del palcoscenico e sfruttano tutta la profondità di campo. A questi tre tipi di spazio corrisponde inoltre tre gradi di intensità espressiva del gesto che va da un'intensità minima a una media a una massima.



Scena da *Knee Play*

*Einstein on the Beach* è tutto costruito sulla combinazione di strati vocali, musicali e verbali realizzati secondo le stesse modalità di ripetizione e variazione progressiva, per cui accade che una stessa scena è ripetuta in momenti diversi e atti diversi dello spettacolo con minime variazioni: quindi ad esempio il movimento dell'attrice lungo la diagonale si ripete, ma spostato rispetto al punto spaziale in cui veniva fatto prima, o un'azione viene ripetuta quasi identica salvo qualche variazione nei movimenti o un suono si ripete ma leggermente modificato. Anche la drammaturgia – quella che Marranca ha definito “una drammaturgia del testo disperso” poiché si tratta più che altro di testi, per la precisione undici brani in tutto, che vengono cantati o parlati in ordine sparso da qualche personaggio – si struttura secondo la stessa modalità, ossia si sviluppa nella ripetizione di una stessa frase che può progressivamente aggiungersi di parole; si tratta di parole che fungono da unità sonore, che valgono come atomi di materialità fonica che si amalgamano al suono e al movimento.

Il senso della ripetizione in Wilson sta tutto, come ha colto Maurin, nella funzione “di dire o mostrare lo stesso diversamente, di dire o mostrare l'altro dello stesso; in breve, di salvare la differenza dallo scoglio della ridondanza”. (Maurin, p. 119) Nella ripetizione si riverbera il rapporto tra l'unità e la molteplicità. Si tratta della stessa funzione e significato della ripetizione utilizzata nella scrittura da Gertrud Stein, che ha profondamente influenzato la poetica di Wilson. Nel ‘presente continuo’ teorizzato dalla scrittrice americana un oggetto o un personaggio è mostrato nella sua identità da prospettive ogni volta differenti. È il senso della famosa espressione “*a rose is a rose is a rose*”, secondo cui una rosa può essere rossa per la prima volta dopo un secolo di poesia inglese; espressione che quindi non è da intendersi come una conferma del principio logico dell'identità di una cosa con se stessa quanto, al contrario, l'affermazione del riverbero della novità, della sua identità vivente, nella ripetizione e variazione continua. L'iterazione, afferma Mourin, ha il potere di “cristallizzare l'essenza” e questo però avviene nello spostamento continuo, per cui questa ‘essenza’ è ogni volta differente poiché l'istante con il quale coincide non è mai lo stesso. Secondo Gertrud Stein nella ripetizione, come nell'insistenza che qualifica il movimento della vita, ogni volta c'è una differenza perché si colloca ogni volta nel presente, in un presente che è ogni volta differente. La rosa si dice ogni volta nella differenza, garantisce la ripetizione: è ciò che sposta e differisce continuamente l'identità ontologica; è ciò che acuisce la differenza precisa di ogni fenomeno.

Il modello di scrittura di Gertrude Stein è considerato da Lehmann come riferimento drammaturgico rilevante per comprendere l'istanza antinarrativa propria del teatro postdrammatico. Wilson è giudicato il regista ideale per la realizzazione scenica delle opere teatrali e non di Stein, ignorate o considerate a lungo non trasponibili. A permettere l'affermazione di questa ‘filiazione’ è lo stesso Wilson che dichiara come la lettura di *The Making of Americans* lo abbia portato a fare teatro. La Stein con il termine ‘*Landscape Play*’ introduce l'idea che il teatro, la scena e il testo sono da intendersi come paesaggio, ossia esprime la volontà di rapportarsi al teatro, a quanto si realizza sulla scena, sia dal punto di vista dell'autore che dello spettatore, come si trattasse della contemplazione di un parco o di un paesaggio, dove quindi la spazialità e la visione che la coglie hanno un ruolo assolutamente preponderante.

Significativamente, lo scrittore e drammaturgo americano Thornton Wilder, amico di Stein, autore di prefazioni ai suoi libri e influenzato nella scrittura teatrale anch'esso dall'opera *The Making of Americans*, spiega l'assimilazione da parte di Stein del teatro al paesaggio nella dimensione del presente propria del mito e che trascende la narrazione: “Un mito non è una storia che si legge da sinistra a destra, dall'inizio alla fine, ma una cosa che si ha costantemente davanti agli occhi. Può essere ciò che voleva dire Gertrude Stein quando pensava a una pièce di teatro come un paesaggio”. (Lehmann, p. 95) La dimensione del presente come propria del mito è allo stesso tempo la dimensione del presente che Wilder afferma come paradosso del teatro: “sul palco è sempre ‘ora’: i personaggi sono sempre in piedi sul quel rasoio-bordo, tra il passato

e il futuro, che è proprio dell'essere coscienti; le parole salgono alle loro labbra in una spontaneità immediata". (Wilder, p. 25) Il teatro contemporaneo e postdrammatico ha voluto catturare totalmente questo presente, cercando di metterlo in scena. Così il principio del "continuo presente", gli intervalli di tempo presente che condensano nell'attimo il passato e il futuro, reso nella scrittura di Stein, trovano concretizzazione sulle scene con l'annullamento della narrazione drammatica o storica, di protagonisti definiti o personaggi identificabili con nettezza.



Scena 3C del IV Atto

Allora è la novità ciò che Wilson cerca nella ripetizione: cerca l'effetto della resistenza e del decentramento percettivo mettendo ogni volta in gioco l'identità di quanto viene ripetuto. Questo vale per l'opera intesa nel complesso, come ripetizione e variazione di scene nel passaggio da un atto all'altro, e vale per ciascun elemento che compone la scena, dalla musica alla coreografia. Così la musica definita minimalista o post-minimalista creata da Glass per *Einstein on the Beach* segue gli stessi meccanismi della struttura drammaturgica, per cui il materiale elementare di base, seguendo la modalità della ripetizione e variazione del processo additivo e ciclico, dà vita a sequenze in continua trasformazione che danno il senso del movimento e del divenire, l'effetto di staticità dato della ripetizione è apparente: secondo lo stesso Glass la "musica non si ripete mai, ma cambia per tutto il tempo". E di riflesso, anche per ciò che concerne la coreografia, a seconda della prospettiva viene di volta in volta colta la variazione di uno stesso elemento.

L'opera di Wilson è indicativa di come l'*opsis*, la visione, sia attivata e composta secondo delle regole che definiscono la struttura compositiva delle immagini e queste regole rispondano al meccanismo del montaggio. La frammentarietà con cui si qualifica la caratteristica dell'opera postdrammatica, spesso con un'accezione caotica, nega solo apparentemente il principio della *mimesis praxeos*: come si è già detto, nello spettacolo di Wilson i *Knee Plays* sono elementi di frattura, di intervallo, ma allo stesso tempo sono elementi di sutura, di relazione e collegamento. La frammentazione è un processo ambivalente, nella separazione e nell'intervallo c'è al tempo stesso la coordinazione, la relazione, il collegamento, il dialogo tra le parti: in questa duplicità sta il principio del montaggio. E questo stesso principio, che si struttura secondo la dinamica del contrasto, del contrappunto, della polarità semantica, è riconoscibile all'opera sia nella drammaturgia antica in cui si tende a leggere soprattutto il meccanismo della *mimesis*

*praxeos* che in quella postdrammatica in cui si vede concretizzato soprattutto l'*opsis*. E però è rinvenibile all'opera anche dietro le narrazioni del teatro moderno riconosciuto come propriamente drammatico, là dove a far drama è per l'appunto il meccanismo compositivo polare e non la presenza o meno della storia.

Ne consegue che sostenere la postdrammaticità come negazione della *mimesis praxeos* implica attribuire al *mythos*, all'intreccio che dà forma alla narrazione delle storie, una logicità che appartiene invece pienamente solo al *logos* – al pensiero logico razionale che ha posto l'identità di una cosa con se stessa, la consequenzialità sillogistica, il principio di causalità, escludendo ambiguità e polarità semantica – e non riconoscere invece nella struttura del *mythos* la tramatura del meccanismo del montaggio, che non risponde a quella logicità ma al principio del contrasto e per l'appunto dell'ambiguità e polarità. La categorizzazione proposta da Lehmann avviene all'interno dell'acquisizione indebita che il *logos* ha fatto del *mythos*, riconducendolo alla propria logicità; e nel momento in cui il pensiero 'postrammatico' o 'postmoderno' vuole sottrarre al *mythos* questa logicità per affermare l'*opsis*, la pura visibilità di contro alla narrazione, non può che negarlo *tout court*. Il pensiero contemporaneo e la riflessione sul teatro contemporaneo può invece salvare il *mythos* se ne riconosce la sua coappartenenza all'*opsis*. Una coappartenenza che si fonda sulla condivisione della stessa struttura compositiva elementare di base, ossia quella del montaggio, che è meccanismo mitopoietico per eccellenza. Allora l'*opsis*, la pura visibilità, il darsi sensibile della cosa non contraddice l'intreccio narrativo, il *mythos*, ma ne è la sua parte costitutiva, il suo complementare. Ciò che qualifica la loro apparente differenza è una questione di prospettiva, si tratta, come ha scritto Rancière, di vedere lo stesso fenomeno da due punti differenti, ossia di vedere l'infinitamente piccolo (il particolare, il materiale) piuttosto che l'infinitamente grande (l'ideale come tipo, come sintesi del molteplice), o di riconoscere all'opera nell'uno come nell'altro il medesimo meccanismo basilare del montaggio, al di là della diversa combinazione che può regolare la connessione o sconnesione tra le parti, facendo prevalere l'intreccio o la visibilità. L'opera di Wilson è quindi drammaturgica nella misura in cui, nella struttura compositiva, risponde al meccanismo del contrappunto, della polarità che regola l'articolazione per montaggio all'opera sia nella '*mimesis praxeos*' che nell'*opsis*, i due poli che danno forma al *mythos*. Quindi è attuale, ancora oggi rispetto alla sua prima edizione non solo perché risponde al codice ancora vivo che ha inaugurato ma anche perché risponde alla regola, elementare, della partitura drammatica.

#### English Abstract

On the occasion of the international revival of *Einstein on the Beach*, Robert Wilson's masterpiece dated 1976, this paper proposes a reflection on the topicality of the work that changed, among other things, the history of musical theater: the originality of Wilson's play lies in its dramatic structure which deeply renews contemporary staging and still remains faithful, at the same time, to the basic principles of dramaturgical composition. While Hans-Thies Lehmann considers Wilson's work as one of the best examples of 'postdramatic' theatre, because of the subordinate importance of the 'story' that lies underneath staged narration, this paper asserts that it is not the fairytale that 'makes drama' but its structural composition which, always, follows the principles of montage: that is, the juxtaposition of heterogeneous elements composed by counterpoint, by semantic polarity, where the parts are combined and connected mainly by a relationship based on conflict, contrast and opposition. This mechanism 'makes drama' when is at work both in 'predramatic' theater – e.g. in Aeschylus' Greek tragedy – and in 'postdramatic' theater, because it consists of the same elementary structure: montage can be considered the mythmaking mechanism *par excellence*.

Riferimenti bibliografici

- Einstein on the Beach*, opera in quattro atti, Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia 2012
- Adnan 1976  
Etel Adnan, *Intervista con Robert Wilson*, tr. it. in Franco Quadri (a cura di), *Il teatro di Robert Wilson*, Venezia, Edizioni de La Biennale, 1976
- Aristotele, *Poetica*  
Aristotele, *Poetica*, tr. it. e cura di Diego Lanza, Milano, BUR, 2001
- Quadri 1976  
Franco Quadri (a cura di), *Il teatro di Robert Wilson*, Venezia, Edizioni de La Biennale, 1976
- Lehmann [1999] 2002  
Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, tr. fr. Le Théâtre postdramatique, Paris, L'Arche, 2002
- Marranca [1996] 2006  
Bonnie Marranca, *Robert Wilson and the Idea of the Archive. Dramaturgy as an Ecology*, tr. it. *Robert Wilson e l'idea di archivio. Drammaturgia come ecologia*, in V. Valentini (a cura di) *American Performance 1975-2005*, Roma, Bulzoni, 2006
- Maurin 1998/2010  
Frédéric Maurin, *Robert Wilson, Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Paris, Actes Sud, 2010
- Rancière [2001] 2006  
Jacques Rancière, *La favola cinematografica*, tr. it. Pisa, Edizioni ETS, 2006
- Wilder 1956  
Thornton Wilder, *Thornton Wilder interviewed by Richard H. Goldstone*, Paris Review, n. 15, Winter 1956

This paper has been peer reviewed in a double blind peer review process.

## GIULIA BORDIGNON

### Un modello archeologico nell'arena dell'*advertising*

La recente campagna pubblicitaria di Dolce&Gabbana per il profumo *The One Sport* (marzo 2012, regia di Mariano Vivanco) mette letteralmente in scena, tra le rovine di un teatro situato in un imprecisato e insieme iconico Antico 'mediterraneo', un aitante modello impegnato in una *routine* di esercizi sportivi

Il comunicato stampa ufficiale del profumo recita: "Sport come sfida con sé stessi, come modo per stare in forma nel rispetto di sé e degli altri. Sport come armonia del corpo e della mente. Un ideale puro, tutto italiano, ereditato dalla Grecia classica attraverso la Roma antica: la competizione sportiva come momento di bellezza e di sfida. Nel rispetto di sé e dell'avversario. Dolce&Gabbana *The One Sport* celebra l'autenticità dei valori più profondi dello sport e della vita di un uomo". L'ideale atletico 'all'antica' si riflette addirittura nel design del flacone in vetro "perché trasparenti sono lo sport e la pulizia della competizione", che tuttavia è concepito anche "con lo sguardo rivolto in avanti, al futuro". Un *concept* abilmente imperniato su quelli che da sempre, nel mondo occidentale, sono i più elevati valori agonistici, nell'anno delle Olimpiadi di Londra 2012.

La campagna risponde così, con sguardo artatamente retrospettivo e 'classico', ai criteri e ai canoni di *fitness* e di *wellness* imposti dalla contemporaneità. E in effetti l'esibizione del bel corpo seminudo del modello Adam Senn trova, da un punto di vista sincronico, i suoi più vicini riferimenti nell'attuale *vague* massmediatica tutta 'anatomica' che impone come modello estetico (ed etico?) maschile quella "retorica muscolare barocca" studiata anche da Aby Warburg: sia in altri prodotti griffati che hanno come *testimonial* d'eccezione alcuni personaggi dello *star-system* sportivo (un esempio tra tutti: David Beckham e Cristiano Ronaldo per Armani, 2008 e 2010), sia nel revival del genere 'peplum', al cinema (a partire dall'ormai 'storico' *Gladiatore* di Ridley Scott, USA 2000) o nei serial televisivi (si vedano da ultimo *Spartacus. Sangue e Arena* e *Spartacus. Gli dei dell'arena*, USA 2010 e 2011), per rimbalzare infine alla restituzione iconica della pratica sportiva stessa, in cui gli atleti compaiono in versione di patinati *pin-up* (ad esempio nel calendario rugbistico *Dieux du Stade* che giunge quest'anno alla dodicesima edizione).

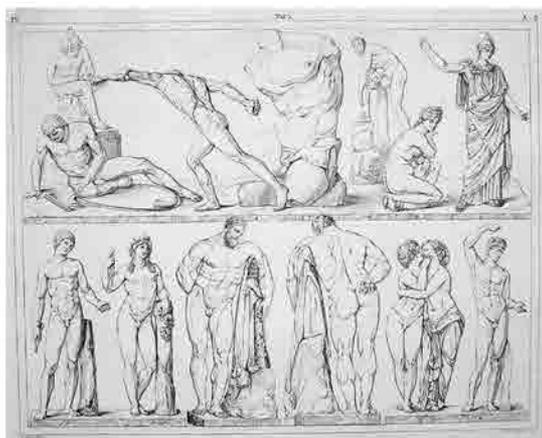




Da sinistra in alto: i calciatori David Beckham e Cristiano Ronaldo per Armani Underwear; un fotogramma da *Il Gladiatore* di Ridley Scott: la scelta degli schiavi destinati all'arena; un fotogramma dal serial televisivo *Spartacus*: i gladiatori pronti a combattere; un fotogramma da *Il Gladiatore* di Ridley Scott: il protagonista entra nell'arena; foto per il mese di maggio dal calendario *Dieux du Stade* 2012: il boxeur Txomin Amestoy sale al ring

Negli schemi posturali assunti da Adam Senn per Dolce&Gabbana e dai suoi colleghi *top-model* e *top-sportsmen*, l'occhio erudito può comunque allenarsi e divertirsi a riconoscere i modelli antichi di volta in volta chiamati in causa, dal *Discobolo* al *Gladiatore Borghese* e finanche al *Galata Morente*, per tacere del *Torso del Belvedere* o del *Fauno Barberini*. Al contempo, tuttavia, l'osservatore più avvertito non può non essere consapevole del fatto che il patrimonio immaginale di riferimento deve essere necessariamente valutato mediante il filtro dell'estetica classicista (sia essa barocca o neoclassica) che trova infine una vulgata nella prassi d'accademia e negli atlanti figurativi (di anatomia, di arte, di archeologia) che giungono sino al Novecento, in cui i singoli modelli antichi si fanno canonico *passerpartout* di bellezza virile.





Da sinistra in alto: il Discobolo Townley (nella versione con restauro errato), Londra, British Museum; un fotogramma dallo spot D&G *The One Sport*; il Gladiatore Borghese, Parigi, Musée du Louvre; un altro fotogramma dallo spot D&G *The One Sport*; il Galata Morente, Roma, Musei Capitolini; una tavola di modelli anatomici antichi da Johann Georg Heck, *Bilder Atlas zum Conversations-Lexikon. Ikonographische Encyclopadie der Wissenschaften und Künste*, Leipzig 1849

Eppure nell'immagine a chiusura del video per Dolce&Gabbana *The One Sport* – che costituisce anche il *visual* scelto per la campagna a stampa del prodotto – possiamo trovare una più remota e inaspettata riemersione dell'antichità. Se infatti la *location* in cui si svolge lo spot è il teatro romano di Tarragona, in Spagna – sito che accoglie in modo adeguato l'allenamento di questo profumato 'gladiatore' – non possiamo però non associare l'edificio a un Antico che è insieme generico (perché difficilmente riconoscibili sono i resti dell'edificio, per chi non abbia conoscenze precise di archeologia o di architettura antica) e pur tuttavia appare, ingannevolmente, specifico (perché il marchio Dolce&Gabbana vanta 'per nascita' ascendenze magnogreche).



Riprese dello spot D&G *The One Sport* presso le rovine del teatro romano di Tarragona, Spagna

Il comunicato stampa stesso, per altro, associa l'Italia contemporanea, patria del *brand*, con la Grecia antica, quando si riferisce a un "ideale puro, tutto italiano, ereditato dalla Grecia classica attraverso la Roma antica". E il richiamo alla sicilianità di Dolce&Gabbana diviene qui – nel disegno anatomico del torso nudo del *top-model* che pare 'reggere' a braccia piegate le rovine – un richiamo non soltanto al classicismo di ascendenza michelangelolesca mediato da modelli romani, quanto soprattutto un riferimento (con tutta probabilità totalmente inconsapevole) alla Magna Grecia: il gesto atletico – ma dalla parte degli sconfitti – degli Atlanti del Tempio di Zeus ad Agrigento.





Da sinistra in alto: Michelangelo, Prigione (Atlante), Firenze, Gallerie dell'Accademia; campagna a stampa del profumo D&G *The One Sport*; Atlante del Tempio di Zeus ad Agrigento conservato presso il Museo Archeologico Nazionale della città; Atlante del Tempio di Zeus ad Agrigento *in situ*

#### English abstract

The recent advertising campaign by Dolce&Gabbana for the fragrance *The One Sport* (March 2012) literally stages, among the ruins of a theater located in some undefined and iconic 'mediterranean Antiquity', a handsome model engaged in a gym routine. The concept of the product is explicitly and skillfully focused on those that have always been, in the western world, sport's and competition's highest values, in the year of 2012 London Olympics. The campaign responds well, with subtly 'classical' eye, to the criteria and the canons of fitness and wellness imposed by contemporary life. The reference to ancient imaginative heritage, though, has to be assessed via the classicist aesthetics. Yet in the final image in the video for Dolce&Gabbana *The One Sport* - which is also the visual chosen for the print campaign - we can find a more remote and unexpected re-emergence of antiquity: the call to 'Sicilianity' peculiar to Dolce&Gabbana brand becomes here the athletic gesture of the Atlases of Zeus Temple in Agrigento.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
a cura di Centro studi classica luav  
Venezia • giugno 2012

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

**99**

luglio/agosto **2012**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 99

## **ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-44-7

### **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 99 • LUGLIO/AGOSTO 2012

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-44-7

### ***POTS&PLAYS. ICONOGRAFIA TEATRALE E PITTURA VASCOLARE***

A CURA DI ANNA BANFI E ALESSANDRA PEDERSOLI

#### SOMMARIO

- 4 *Pots&Plays*. Teatro attico e iconografia vascolare: appunti per un metodo di lettura e di interpretazione  
a cura del Seminario *Pots&Plays*
- 24 Teatro e pittura vascolare. Breve storia di un problema. Storia degli studi  
a cura di Ludovico Rebaudo
- 35 Ricognizione bibliografica sul tema *Pots&Plays* (aggiornamento a luglio 2012)  
a cura di Claudia Crocetta, Emanuele Pulvirenti
- 56 LUDOVICO REBAUDO  
Il tema di 'Niobe in lutto'
- 91 GIOVANNI CERRI  
Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità
- 105 CLAUDIO FRANZONI  
Gestualità: le peripezie dell'interpretazione

## **Pots&Plays. Teatro attico e iconografia vascolare: appunti per un metodo di lettura e di interpretazione**

A CURA DEL SEMINARIO *Pots&Plays*: ANNA BANFI (MILANO), ANNA BELTRAMETTI (UNIVERSITÀ DI PAVIA), GIULIA BORDIGNON (UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA), MONICA CENTANNI (UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA), CLAUDIA CROCCETTA (CATANIA), CLAUDIO FRANZONI (SABBIONE – RE), ALESSANDRO GRILLI (UNIVERSITÀ DI PISA), ALESSANDRA PEDERSOLI (UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA), EMANUELE PULVIRENTI (CATANIA), LUDOVICO REBAUDO (UNIVERSITÀ DI UDINE)

I. Presentazione del tema (a cura del Seminario *Pots&Plays*)

II. Teatro e pittura vascolare. Breve storia di un problema. Il quadro degli studi (a cura di Ludovico Rebaudo)

III. Ricognizione bibliografica (a cura di Claudia Crocetta, Emanuele Pulvirenti)

### **I.0 Il seminario *Pots&Plays***

Gli appunti di ricerca che qui pubblichiamo sono il frutto dell'incontro di un gruppo di studiosi di diversa formazione – archeologia, filologia, iconologia, storia dell'arte antica – i quali, prendendo spunto dal dibattito innescato nella comunità scientifica internazionale dalla pubblicazione nel 2007 dell'importante saggio *Pots and Plays* di Oliver Taplin (vedi, in Engramma n. 65, la presentazione del volume e in Engramma 78 il testo di una conferenza di presentazione dell'autore), dalla primavera del 2011 hanno dato vita a un seminario itinerante con una serie di colloqui sul tema della relazione tra testi teatrali e pittura vascolare che hanno impegnato fisicamente i ricercatori in diverse città italiane (Venezia, aprile 2011; Pavia, dicembre 2011; Pisa, marzo 2012; Siracusa, maggio 2012, Milano, giugno 2012). Il titolo del seminario e del progetto di ricerca è un omaggio al lavoro di Oliver Taplin e al dialogo che il Centro studi classicA-Iuav e la rivista Engramma intrattengono da molti anni con lo studioso del Magdalen College di Oxford.

Il primo esito dei seminari e dei continui e intensi scambi di materiali e di idee che sono fra noi intercorsi in questi quindici mesi di lavoro, è la stesura di questi appunti per un saggio metodologico, che sono stati ripetutamente discussi, ripensati, rimontati, riscritti: il testo che qui presentiamo è dunque da considerare come il primo nucleo di un saggio a più mani, attualmente *in fieri*, che sarà pubblicato entro la fine del 2012 in Engramma in doppia versione, italiana e inglese, e che gli autori si ripropongono di presentare alla comunità scientifica come sintesi metodologica originale da confrontare e discutere nei centri di studio che in Italia e all'estero sono impegnati nella ricerca sulle relazioni tra teatro attico e iconografia vascolare.

### **I.1 Un annoso, e dannoso, divorzio disciplinare**

Lo studio della rappresentazione di scene teatrali nella pittura vascolare in relazione ai testi teatrali conservati, in forma integrale o frammentaria, è un campo di ricerca che a partire dal XIX secolo ha conosciuto fasi di alterna fortuna (vedi, *infra*, il paragrafo dedicato alla storia degli studi). Sul piano metodologico, in particolare, non sono stati ancora stabiliti validi criteri che diano le coordinate necessarie per avviare lo studio di una materia così complessa e, insieme, così delicata.

Nel XX secolo gli studi archeologici e filologici si sono dotati di tecniche di indagine via via più affinate e la progressiva specializzazione ha di fatto comportato, nei diversi campi degli studi di antichistica, una divaricazione fra discipline sempre più distinte una dall'altra (una divaricazione fossilizzata poi burocraticamente – come stigmatizza Salvatore Settis – nel *monstrum* tutto italiano dei settori scientifico-disciplinari, solo attualmente in via di dissolvimento nelle 'aree di ricerca'). Ciascuna disciplina si è data metodi e percorsi di ricerca sempre più puntuali e approfonditi, ma, per effetto della progressiva specializzazione, i diversi filoni di studio si sono via via allontanati e, in nome dell'esclusività di singolari e sempre più minuti specialismi, hanno seguito una propria storia di studi e di scuole, comunicando sempre meno fra loro. I danni di questa separazione sono stati forse più sensibili negli studi filologici e letterari, e meno nelle discipline archeologiche e storiche: se da una parte archeologia e storia, non foss'altro che per l'esigenza fondamentale in quelle discipline della consultazione diretta e continua delle fonti letterarie, si sono tenute più aperte al complesso degli *studia humanitatis*, gli studi di impronta

filologico-letteraria, invece, hanno proceduto piuttosto autonomamente e, almeno fino agli ultimi decenni del Novecento, l'interazione con gli studi archeologici e iconologici è stata più un'eccezione che la regola.

Un importante, per quanto non specifico, contributo è venuto dalla pubblicazione tra il 1981 e il 1997 del *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, il prezioso regesto ragionato di soggetti mitologici su manufatti artistici nel quale, in testa a ogni voce, è premesso un capitolo che delinea in modo articolato i rapporti tra l'evoluzione iconografica della figura mitologica trattata e la storia del soggetto nelle fonti letterarie. In questi anni studiosi e ricercatori di tutto il mondo stanno lavorando all'aggiornamento e alla pubblicazione on-line di questo eccellente strumento di ricerca, e quando sarà attiva l'edizione elettronica del LIMC, con la possibilità di un aggiornamento sistematico e *in progress* rispetto allo stato degli studi e ai nuovi reperti scoperti e inventariati, senza dubbio la strumentazione a disposizione degli studiosi di tutte le discipline sarà estremamente più utile e raffinata. Sul fronte più propriamente archeologico, per una cronologia degli artisti è a disposizione la recente messa a punto di Donoyelle e Iozzo 2009, in cui si registrano significative differenze, nelle coordinate metodologiche e nella lettura dei singoli manufatti, rispetto alle convenzioni sinora correnti in letteratura critica.

## 1.2 Appunti preliminari

Il primo passo necessario in questo percorso di ricerca che si preannuncia complesso, ma allo stesso tempo promettente, è quello di discutere i criteri proposti in letteratura critica, suggerendo spunti per un metodo quanto più possibile rigoroso, ma anche ermeneuticamente efficace. Dalla condivisione di criteri, metodi e risultati, filologi e archeologi potrebbero trarre grande vantaggio, non solo nella prospettiva di un nuovo filone di studi in cui far concorrere positivamente le rispettive competenze, ma anche nel lavoro specifico della propria area disciplinare. Per la ricostruzione dei testi teatrali traditi in modo completo o frammentario i filologi avrebbero modo di avvalersi di dati sussidiari importanti, con la possibilità anche di gettare luce su zone del testo finora rimaste in ombra, quando non di ricostruire grazie alle testimonianze figurate 'episodi' di tragedie altrimenti quasi del tutto perdute. Gli archeologi per parte loro potrebbero invece acquisire, dal riconoscimento dell'influsso di rappresentazioni teatrali nei soggetti della pittura vascolare, elementi utili per sostenere la datazione, non sempre certa e indiscussa, dei manufatti, e in particolare – pur con la dovuta cautela contro il rischio sempre incombente del circolo vizioso – il *terminus post quem* della realizzazione di alcuni esemplari.

Le fonti e le testimonianze sulla *performance* dei drammi antichi, e in generale sulla pratica teatrale, sono, come noto, scarse, sporadiche e non sempre affidabili. Si tratta di informazioni ricavabili dagli stessi testi dei drammi e dalle didascalie di scena, interne al testo (vedi, in questo numero di Engramma, il saggio di Giovanni Cerri) o conservate negli scolii – sempre da vagliare, però, e soprattutto da ripulire dagli autoschediasmi; dalla trattatistica (Aristotele, Polluce, Platonio, per fare solo i nomi più importanti); dall'architettura dei teatri conservati, e dai dati ricavabili dai soggetti di altri manufatti, come ad esempio i sarcofagi di epoca romana a soggetto mitico-teatrale: a questo proposito si veda il recente studio, importante anche dal punto di vista metodologico, *Mit Mythen Leben* di Paul Zanker (edizione italiana, P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2008: v. presentazione di Giulia Bordignon in Engramma n. 65) che propone un'ipotesi convincente delle ragioni della scelta di 'miti tragici' nell'iconografia funeraria.

Data la rarità e la non univocità delle fonti sulla pratica scenica antica, le pitture vascolari a soggetto teatrale, se riconosciute per tali, soprattutto se vicine per datazione alle messe in scena dei drammi raffigurati, parrebbero promettere già di per sé, in prima battuta, una fonte preziosa per la ricostruzione degli elementi materiali (ambientazione scenica, costumi) e per la ricostruzione delle pratiche performative delle rappresentazioni drammatiche (movimenti, gestualità). Una relazione fra i testi teatrali e la pittura vascolare è possibile e plausibile (come dimostra, in questo stesso numero di Engramma, il contributo di Ludovico Rebaudo sulla *Niobe* di Eschilo), ma i meccanismi di interazione sono incerti, sempre da analizzare filologicamente – "con dita e con occhi delicati" (così Friedrich Nietzsche nella bella definizione di filologia che premette al suo *Aurora*). E soprattutto la prima, preliminare, questione deve riguardare l'analisi storica del manufatto. La prima domanda non può essere se l'immagine dipenda o meno da questo o da quel testo teatrale, né se sia possibile ricondurre un singolo elemento iconografico alla lettera della *performance* drammatica; né tanto meno se, al limite, l'immagine stessa possa farsi documento dei testi perduti.

Il vantaggio, certo di ampia portata ermeneutica, che si può ricavare dall'analisi incrociata delle testimonianze testuali dei drammi antichi e dei repertori figurati accostabili a testi teatrali sarà da vagliare

caso per caso – tenendo sempre presenti alcune considerazioni generali che possono essere così sintetizzate:

1) La quasi totalità dei vasi magnogreci e sicelioti, ma anche attici di provenienza suditalica, è stata rinvenuta in tombe o comunque in contesti funerari; fra essi, una grande parte è stata prodotta per il corredo funebre e non ha un passato 'd'uso'; la percentuale sale di fatto al cento per cento se restringiamo il campo ai grandi vasi figurati (anfore, crateri, *hydriai*, *loutrophoroi*).

2) Le composizioni a soggetto mitico costituiscono, rispetto ai motivi puramente decorativi e alle scene di tipo non-narrativo (astanti al sepolcro, *Lebensszenen* etc.), un gruppo minoritario in termini percentuali, pur se non trascurabile in termini assoluti. Fornire cifre è difficile: nella letteratura critica non è dato trovare alcuna quantificazione di tale rapporto. Il calcolo esatto, cioè aggiornato e non basato semplicemente sui repertori di Trendall e Cambitoglou 1983, non è facile, ma il dato sarebbe di grande utilità.

3) Una parte delle scene del mito presenta punti di contatto di qualche tipo con il teatro e la produzione drammatica. Poiché è proprio questo un punto critico della nostra indagine, non sarà inutile sottolineare in quanti modi – e quanto sfumati e inafferrabili – questi contatti si realizzino. Importante è ricordare che anche in questo caso il dato percentuale, cioè il rapporto fra scene propriamente e univocamente teatrali e scene mitiche 'generiche', non è mai stato calcolato. Esistono invece dei numeri assoluti, della cui affidabilità non si può essere certi, ma che servono ad avere un'idea dell'ordine di grandezza del fenomeno. Distinguendo per aree di produzione, gli oggetti che ci interessano sono (sulla base del regesto di Todisco 2003): 76 attici, 56 lucani, 243 apuli, 20 sicelioti, 26 pestani, 56 campani. Numeri che sembrano grandi ma che sono in realtà molto piccoli, se pensiamo che i vasi suditalici oggi noti sono più di centomila.

In una prospettiva strettamente archeologica questi dati, nel loro insieme, ci dicono che il rapporto tra le scene vascolari e il teatro è un aspetto, una faccia, di un fenomeno più vasto: l'uso del mito nella ceramica suditalica e il suo significato in rapporto ai rituali funerari contemporanei, sia greci che indigeni. Le scene di cui discutiamo vanno analizzate prima di tutto in quanto pitture su vasi, con tutto ciò che questo aspetto comporta dal punto di vista tecnico-fabbrile; poi sono da interpretare come rappresentazioni del mito destinate alle tombe; infine, e solo infine, sono da considerare echi del teatro contemporaneo (rispetto alla messa in scena esperita direttamente o ad altre forme di circolazione dei testi). In altri termini: la ricerca non può ignorare il dato storico-archeologico per discutere esclusivamente l'iconografia in relazione al suo specifico interesse e al suo obiettivo esegetico. Per evitare scorciatoie la prima cura dell'interprete deve essere, appunto, 'storica': ricostruire il contesto produttivo, la cultura figurativa del pittore, la destinazione originaria del vaso. Il fatto che una scena possa avere un contenuto 'teatrale' non autorizza a trattarla come se fosse un'immagine pura, distinta dal supporto materiale (il vaso e la sua forma), dalla tradizione cui appartiene e dalla personalità dell'autore (l'abilità tecnica, il grado di originalità, il talento artistico). È rarissimo che un vaso sia una *oeuvre unique*, come un quadro accademico dell'Ottocento. Solitamente è invece un oggetto di medio costo fabbricato seguendo un procedimento che comporta momenti creativi e aspetti meccanici, e che ricorre comunque a un repertorio di schemi fissi. Le variabili storiche non possono essere cancellate, assolutizzando l'oggetto e sottraendolo al fastidio dei condizionamenti materiali. La decontestualizzazione delle immagini comporta gravi rischi, il più grande dei quali quello di attribuire a certi particolari, alle varianti, alle innovazioni e omissioni un valore semantico anche quando, come accade la più arte delle volte, sono dovute a banali ed empiriche ragioni tecniche o alla forza della tradizione.

Ad esempio: non può essere sottovalutato il condizionamento che la forma del vaso esercita sulle scelte del pittore. Adattare una complessa scena narrativa al corpo allungato di un'anfora a collo distinto o di una *loutrophoros* non è affare di poco conto, perché il pittore è costretto a forzare il racconto entro schemi verticali più o meno spinti. Un cratere di grandi dimensioni, con il suo campo pittorico oblungo o quasi quadrato, consente ben altra disposizione delle figure e un numero molto più grande di personaggi. Come si può essere sicuri che l'operazione di adattamento non interferisca con il trattamento della storia, con la selezione degli episodi, con il modo stesso di raccontarla?

Non vanno poi sottovalutati né il luogo e il contesto di produzione, né le qualità dell'artista, né la datazione del vaso, che in parte della bibliografia vengono citati come meri dati di corredo anagrafico del manufatto. La catalogazione delle scene è effettuata su base contenutistica, ovvero per mito (in ordine alfabetico) o per presunta fonte drammatica (soggetti eschilei, sofoclei ecc.). La produzione suditalica è tacitamente trattata come un fenomeno omogeneo, un blocco monolitico senza sviluppo interno, che occupa la scena per un secolo e più, senza rapporto con il progressivo mutare delle strutture sociali, con

l'evoluzione storico artistica e con la prassi delle diverse botteghe. I primi vasi 'teatrali' lucani e metapontini prodotti intorno al 400 (Pittore di Pisticii, Pittore del Ciclope, Pittore di Amykos) e le enormi macchine figurate degli atelier dell'Apulo recente attivi fra il 330 e la fine del secolo (Pittore di Dario, Pittore dell'Oltretomba, Pittore di Baltimora) sono trattati – anche in Taplin 2007 – allo stesso modo, applicando le medesime categorie, cioè appunto come oggetti culturalmente omogenei. È invece da tener presente che i contesti in cui quegli artigiani operano sono diversi sotto tutti i profili: in un secolo è mutato il dato politico di molte città, il progresso tecnologico è stato enorme, le strutture economiche sono evolute, per non dire dell'evoluzione del gusto, del livello medio di istruzione e della circolazione dei testi. Questo almeno ci mostra la cronologia dei primi rinvenimenti papiracei. Più plausibile è ipotizzare committenti letterati nei vasi apuli della fine del IV secolo, prodotti in grandi città premoderne di molte migliaia o decine di migliaia di abitanti; più problematico farlo nei pur raffinati prodotti della Lucania della fine del V secolo, una realtà di piccole città e borghi rurali in contatto costante con popolazioni indigene solo parzialmente ellenizzate.

In sintesi – prima di indagare il rapporto fra l'immagine e la sua fonte presunta occorre sapere che cosa rappresentava questa scena per l'artigiano che la dipinge e, soprattutto, per il committente che sceglie di acquistarla: quel che interessa, quel che 'tira sul mercato' sarà la storia di Niobe, madre affranta e pietrificata dal dolore per la morte dei suoi figli, oppure la *Niobe* di Eschilo? E se l'allusione al testo è pur voluta o almeno consapevole, quanto l'artigiano si sente vincolato al modello e quanto ricorre liberamente al suo proprio repertorio figurativo? Certo l'artista, ad ogni latitudine storica e geografica, risponde a istanze sue proprie e ai *desiderata* del committente, e nel raffigurare un soggetto si sente certo libero di contaminare il contenuto secondo utilità.

Occorre, quindi, porsi le seguenti questioni preliminari. Quanto ai contenuti delle immagini:  
a) essere certi che la scena vascolare X sia una consapevole rappresentazione (o allusione, o eco, o suggestione) del testo teatrale Y e non semplicemente una rappresentazione delle versioni correnti, verbali o figurative, della leggenda, di cui quel testo elabora un certo nucleo;

b) essere certi che gli elementi che sembrano avvicinare la scena X al testo Y non si spieghino anche o meglio sulla base della tradizione iconografica precedente del mito Y.

Quanto agli aspetti tecnici:

c) essere certi che l'elemento Z, che sembra un segnale di relazione con il testo drammatico, non si spieghi anche o meglio sulla base dell'*usus pingendi* dell'artista, oppure delle consuetudini e dei repertori della sua bottega.

Se la risposta a queste istanze non è 'sì' al di là di ogni dubbio, nessuna accelerazione ermeneutica è possibile e in particolare non è proponibile una relazione tra rappresentazione teatrale e iconografia vascolare senza avere prima escluso che altre spiegazioni siano possibili. Per questo al momento di procedere all'esegesi di una scena di cui si presume l'origine teatrale è necessario mettere preventivamente a confronto la scena stessa, e ogni sua singola componente, con tutta la tradizione iconografica del mito. Se la situazione nel suo complesso, o singoli elementi di essa, sono riscontrati in precedenza rispetto alla cronologia del testo teatrale supposto come riferimento, o in ambiti letterari o artistici paralleli, la probabilità che i dettagli che sembrano significativi siano stati tratti dalla fonte drammatica diminuisce. O, in altri termini, aumenta di molto la possibilità che il pittore li abbia introdotti anche senza aver presente un testo di riferimento, semplicemente perché 'così si fa'. O così si può fare. Ed è ovvio che, anche se ricordano la presunta fonte molto da vicino, in questo caso non possiamo riconoscerli come segnali, o addirittura prove, di una relazione.

Un discorso analogo vale per il problema dei particolari e del loro eventuale valore documentario. Si può ammettere la possibilità che un certo modo di dipingere un personaggio regale riecheggi un costume di scena di un dato personaggio solo se si è verificato preventivamente che quello non sia il modo consueto in cui i pittori (o quel particolare pittore) dipingono 'il Re' nei suoi vasi, anche quando i soggetti non hanno rapporti con il teatro. Allo stesso modo si può ipotizzare che un particolare elemento architettonico (una tomba, ad esempio) conservi tracce visive di una scenografia solo a patto di aver preventivamente verificato che quelle strutture non siano rappresentate – come in effetti quasi sempre è – secondo le consuetudini della bottega. Il primo passo di qualsiasi ricerca sul teatro passa, insomma, per la contestualizzazione dei singoli vasi rispetto al mito e rispetto alla prassi di coloro che li hanno fabbricati.

### I.3 Un quadro ermeneutico con molti punti critici

Nei repertori iconografici e negli studi citati nel capitolo che segue sulla storia degli studi, le note, i commenti, le didascalie alle immagini, le interpretazioni dei soggetti vascolari evidenziano chiaramente la prima difficoltà che gli studiosi incontrano: stabilire se le situazioni e i personaggi raffigurati sui vasi sono riferibili specificamente al repertorio drammaturgico o, più genericamente, al repertorio iconografico del mito di cui la versione teatrale è una variante. Ma forse la questione è mal posta.

Taplin propone alcuni elementi come segnali di riconoscimento del rapporto tra teatro e ceramografia. In via preliminare sarà da precisare che il discorso di Taplin è molto sofisticato rispetto al tradizionale approccio logocentrico (vedi, *infra*, il capitolo sulla storia degli studi): lo studioso non postula infatti tanto una 'derivazione' delle immagini sui vasi dal teatro quanto piuttosto un rapporto di 'conoscenza presupposta': c'è connessione fra *pot* e *play* quando la fruizione dell'immagine sul vaso è facilitata dalla conoscenza di una possibile messa in scena corrispondente.

Ma proprio per questo i criteri e gli elementi proposti per riconoscere un collegamento tra teatro e ceramografia vanno ripercorsi criticamente. E sarà utile, pertanto, passare in rassegna gli elementi che Taplin propone come possibili 'signals', da considerare come spie inequivocabili di una connessione della ceramografia con la *performance* di testi in scene tragiche (Taplin 2007, pp. 37-43), vagliando la validità probatoria di ogni classe di indizi.

Riassumendo e sintetizzando si tratta, con grado diverso di significazione, dei seguenti indicatori:

- A. presenza di elementi di attrezzatura (A.1) e, più significativamente, di scenografia teatrale in forma para-realistica (A.2, A.3) o stilizzata (A.4);
- B. presenza di personificazioni di concetti astratti che interagiscono con la scena rappresentata;
- C. presenza di personaggi secondari (Nutrice, Pedagogo);
- D. nomi ascritti accanto alle figure rappresentate, identificabili nell'insieme come *cast*, ovvero come elenco di *personae dramatis*.

Nonostante la cautela generale dello studioso, provvedendo a processare questi indicatori alla luce di un vaglio critico severo, possiamo precisare, purtroppo soprattutto in senso restrittivo, la loro affidabilità ermeneutica (anche sul punto vedi, *infra*, la sezione conclusiva, dedicata proprio a Taplin, del capitolo sulla storia degli studi storia degli studi). In particolare:

A.1 La presenza di elementi riconducibili all'attrezzatura teatrale (tripodi, costumi, maschere, calzari) non sempre, anzi raramente, è un indizio probante della pertinenza della scena a un contesto *stricto sensu* drammaturgico. I reperti in cui compaiono oggetti di questo tipo sono spesso vasi che rappresentano, genericamente, scene cultuali di ambito dionisiaco che possono anche avere risvolti performativi importanti ma che non sono scene tratte da *performance* teatrali. Se sono presenti attori in azione, essi sono rappresentati come *technitai Dionysou*, sia all'interno di scene 'professionali', sia di scene dionisiache in senso lato.

Diverso è il grado di attendibilità di elementi di scenografia che richiamano esplicitamente la scena teatrale. In particolare:

A.2 Elementi architettonici univocamente teatrali: questi sono il solo indizio davvero cogente di una connessione diretta con la prassi scenica. Ma probabilmente il solo elemento che veramente appartiene a questa classe è il palcoscenico rialzato (sulle convenzioni della rappresentazione del palcoscenico teatrale, e su possibili fraintendimenti di altri supporti, rimandiamo a un prossimo approfondimento). Resta da notare però che, a quanto risulta a questo punto dell'indagine, il palcoscenico come elemento scenografico, inequivocamente riconoscibile come tale, è attestato esclusivamente in rappresentazioni di scene comiche.

A.3 Architetture scenografiche o comunque strutture architettoniche riconducibili alla decorazione scenografica. Questa classe di indizi è senz'altro la meno cogente: è vero che porte e facciate di palazzi sono implicate dai testi dei drammi che conosciamo; ma è altrettanto vero che il desiderio di contestualizzazione spaziale di un'azione non è una prerogativa della scenografia tragica, e si può presupporre, ad esempio, esistente già nella pittura mitologica anteriore all'invenzione della scenografia. In tal caso il codice della pittura vascolare può presupporre direttamente un ipotesto pittorico, da cui potrebbe aver avuto origine la convenzione vascolare parallelamente a quella della scenografia teatrale: si può insomma osservare che l'introduzione di elementi architettonici è possibile in pittura senza presupporre necessariamente una mediazione teatrale.

A.4 Stilizzazione artistica e stilizzazione scenica. Alcune stilizzazioni di elementi architettonici potrebbero essere leggibili come scenografie o praticabili scenici: questa classe di segnali scenografici è senz'altro meno cogente della presenza del palcoscenico (A.2), ma più cogente di presunte architetture scenografiche (A.3). Il maggiore tasso di stilizzazione di taluni elementi la rende più cogente dei semplici elementi architettonici; tuttavia essa resta meno cogente della prima classe di indizi per due ragioni: in primo luogo perché non è dimostrabile con certezza che un certo modo di rappresentare un oggetto sia una stilizzazione di secondo grado mutuata proprio dalla scenotecnica teatrale, piuttosto che da altre arti, o che non sia, direttamente, una stilizzazione di primo grado. Si possono fare diversi esempi.

A.4.1 La tomba, quando viene rappresentata su un vaso, è di solito fortemente stilizzata; più spesso è identificata da una colonna (quasi sempre ionica) oppure da una stele con coronamento decorata con ghirlande floreali e collocata su una base modanata o su un *crepidoma* a gradoni. Un caso particolare è quello della tomba di Agamennone, elemento potenzialmente importante per connettere la composizione a una scena teatrale collegabile a *Coefore* o ad altre *Orestee*, specie se alle caratteristiche sopra elencate si aggiunge la presenza di un elmo in cima alla colonna e l'iscrizione ΑΓΑΜΗΜΝΩΝ o ΑΓΑΜΗΜΝΟΝΟΣ spesso apposta sulla base del monumento. Non si può escludere però una stilizzazione primaria, guidata dai codici interni ceramografici, né una stilizzazione di secondo grado, derivata da un'opera figurativa e non dalla scena (ad esempio dalla pittura monumentale civica o funeraria).



*Oreste si taglia una ciocca di capelli sulla tomba del padre;*  
sul *crepidoma*: [ΑΓ]ΑΜΗΜΝΟΝΟΣ (cfr. Aesch., *Cho.*, vv. 4-7).  
*pelike* attica frammentaria attribuita al Pittore di Jena, ca 380 a.C., University of Exeter, s.n.

A.4.2 L'arco di roccia, elemento la cui stilizzazione appare abbastanza lontana dal referente primario, rende plausibile una stilizzazione intermedia, ma anche in questo caso non possiamo essere certi che a monte dell'arco di roccia sul vaso ci sia l'arco di roccia del teatro, e non un arco di roccia già stilizzato in una pittura o in una scultura arcaiche di grande notorietà (v. Roscino 2003). È plausibile insomma la derivazione figurativa di questo come di altri elementi architettonici (l'altare, ad esempio) da una sorta di enciclopedia visiva che poteva seguire le sue proprie convenzioni senza passare necessariamente per l'intermediazione teatrale.



a sin.: *Prometeo legato alla rupe*, cratere a volute apulo attribuito al Pittore Branca, 350-340 a.C., Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, 1969.9

a des.: *Andromeda legata alla rupe*, cratere a calice apulo vicino al Pittore di Sisifo, ca 400 a.C., Malibu, J. P. Getty Museum, 85.AE.102

B. Anche la presenza strutturale di personificazioni astratte ('Homonoia' in Taplin 2007, n. 63; 'Apate' in Taplin 2007, n. 29 et cet.) non è certo interpretabile univocamente come segnale di derivazione da una *performance* teatrale. Se infatti non è plausibile pensare a traduzioni lineari di divinità presenti *tout court* sulla scena tragica, sul piano semiotico la funzione da assolvere con più urgenza è la disambiguazione della dinamica, o della *Stimmung*, di una scena rappresentata. Nel cinema questo avverrebbe ad esempio con la colonna sonora, che permette di riconoscere se i due amanti affrontati stanno per baciarsi (melodia di violini) o per litigare (ritmo concitato di violoncelli). La presenza di 'Homonoia' nella scena sopra citata, pertanto, non deve necessariamente rimandare a una *dea ex machina* o, come viene ipotizzato, a un personaggio di *Andromeda*, non più di quanto le personificazioni di *Peithò* debbano rimandare a una figura concreta piuttosto che all'atmosfera complessivamente erotica (o politica) di una scena.

C. La presenza di personaggi del *cast* di seconda fila delle tragedie, come l'anziano Pedagogo o la Nutrice, costituirebbe un segnale identificativo di scena teatrale. Queste figure 'secondarie' solitamente sono rappresentate in modo convenzionale, secondo canoni iconografici precisi, che ne consentono un immediato riconoscimento (capelli bianchi, schiena curva e bastone). Il cratere lucano a calice del 400 a.C. circa, su cui è raffigurato il carro del Sole di Medea presenta a terra, vicino ai bambini, due figure, un uomo e una donna anziani, con le mani al capo in segno di dolore e disperazione, identificabili con il Pedagogo e la Nutrice.



*Medea sul carro, la Nutrice in atto di disperarsi e il Pedagogo accanto ai corpi dei figli*  
(cfr. Eur. *Med.*, vv. 1376-ss.),

cratere a calice lucano vicino al Pittore di Policoro, ca 400 a.C., Cleveland Museum of Art, 1991.1

La peculiarità della scena (frutto, come l'infanticidio, dell'invenzione drammaturgica euripidea) ma anche la presenza di Pedagogo e Nutrice, assenti nelle versioni precedenti della storia di Medea e importanti nella trama euripidea, potrebbero concorrere a collegare la raffigurazione vascolare al finale della notissima tragedia (ma sulla posizione dei corpi dei figli nella rappresentazione, divergente dalla versione euripidea, ritorneremo più avanti). Vero è che nelle trame di molti fra i testi drammatici conservati il poeta porta queste figure in primo piano dell'azione, al punto di farle quasi emergere dall'anonimato e interagire con i protagonisti. Ma sarà da notare che nutrici, concubine, coppieri pedagoghi non sono figure che caratterizzano esclusivamente il contesto teatrale. È quasi superfluo ricordare che esiste un ventaglio di presenze letterarie che acquisiscono lo statuto di personaggi veri e propri, anche se secondari – come la concubina Briseide in *Iliade* o la nutrice Euriclea in *Odissea* – e contraddicono l'idea di una, particolare, significatività teatrale delle figure ancillari portate dal poeta a un ruolo di primo piano in un punto della trama della sua opera. E figure ancillari possono emergere dall'oscurità in particolari contesti di scrittura poetica anche in quanto una divinità ne assume occultamente l'aspetto e le funzioni (Afrodite come vecchia serva in *Iliade* III; Demetra travestita da vecchia nutrice di Demofonte nella casa di Metanira in *Inno omerico a Demetra*). Si può ricordare, sempre nel paesaggio poetico omerico, che il ruolo delle figure ancillari può essere svolto da personaggi con un più alto tasso di soggettività e di statuto libero, ma in rapporto di subordinazione rispetto all'eroe: ad esempio Alcimo e Automedonte nei confronti di Achille dopo la morte di Patroclo; Automedonte che serve anche a tavola nel banchetto dopo il riscatto di Ettore (*Iliade* XXIV, 625); oppure, in contesti non omerici, la zia Ino il veste di nutrice del piccolo Dioniso (v. Apollodoro III, 28).

Da queste prime considerazioni generali si evince che non pare convincente considerare (seppure con prudenza e a tasso variabile di significazione) le figure secondarie come un segno probante di una connessione tra pittura vascolare e teatro: esattamente come gli elementi architettonici che ambientano la scena, schiave e schiavi vecchi e giovani popolano fittamente la quotidianità, e quindi l'immaginario non solo domestico, dell'uomo greco, e hanno largo spazio in tutti i riflessi della vita quotidiana che si trovano nelle opere letterarie. Il fatto che in tragedia le figure servili emergano più che le loro corrispondenti epiche dipende dal fatto che il dramma, per citare l'Aristotele della *Poetica*, si fonda sulle azioni, e le figure ancillari coinvolte nell'azione finiscono per assumere un ruolo di maggiore rilievo rispetto alla semplice menzione di cui spesso le stesse figure sono fatte oggetto nella poesia narrativa. Ma, a prescindere dal cospicuo archetipo della nutrice Euriclea in *Odissea*, è possibile che anche l'epica postomerica presentasse importanti figure di nutrice: per fare un solo esempio, nella leggenda di Smirna presumibilmente contenuta negli *Ionika* di Paniassi di Alicarnasso doveva avere un ruolo di rilievo la nutrice, che aiutava la ragazza a giacere occultamente con il padre (almeno secondo quanto si evince dal riassunto dell'episodio in [Apollodoro] III, 14). La ripresa dell'episodio nelle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui pure riveste un ruolo rilevantissimo l'intrigo di una nutrice, ha suggerito la tesi che a monte della Mirra ovidiana ci fosse una tragedia, con evidente petizione di principio e circolarità dell'argomento (v. Florence Dupont, *Le furor de Myrrha* (Ovide, *Metamorphoses* X, 311-502), in: J.-M. Frécaut, D. Porte (éd.), *Journées Ovidiennes de Parménie*. Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983), Brüssel 1985, pp. 83-92).

È possibile insomma vedere nelle figure secondarie un segnale relativamente probante di connessione con il teatro soltanto se compaiono in sinergia e concorrenza con altri segni: quando anche altri fattori suggeriscano una prossimità tra rappresentazione vascolare e testo (o rappresentazione) di una tragedia, la presenza di *trophoi* o *paidagogoí* può essere presa in considerazione come segnale attendibile di un ruolo drammatico svolto in prima persona, come *personae dramatis*, dalle figure servili che emergono dalla massa anonima degli *oiketai* con un proprio profilo psicologicamente connotato.

D. La presenza di etichette con i nomi dei personaggi che animano la scena ovviamente non è di per sé indicativa di una situazione teatrale (basti pensare alle celebri scene troiane dipinte da Polignoto di Taso nella Lesche dei Cnidi a Delfi: Pausania, X, 25-31, che le descrive in dettaglio, osserva che tutti i personaggi sono identificati da un'etichetta, e che buona parte dei nomi non sono in Omero ma sono probabile invenzione del pittore). Nomi di dèi ed eroi sono comuni alle diverse forme poetiche, correnti nel linguaggio liturgico e quotidiano, e nello specifico sono presenti con una certa frequenza nella pittura vascolare, anche quando la scena sia ispirata a un episodio epico o genericamente mitologico. Diventano segnali probanti di una connessione con testi o *performance* teatrali quando:

1) i nomi siano in forma attica (la lingua propria della *lexis* tragica e comica nelle sezioni non liriche) in un contesto dialettale dorico, ad esempio nelle colonie greche occidentali da cui provengono quasi tutti i vasi esaminati;

2) l'insieme dei nomi dei personaggi identificati con le etichette definisce una vicenda mitica in una variante specifica di una particolare versione tragica, vale a dire in una variante teatrale innovativa delle versioni del mito precedentemente note.



*Alcesti [ALKESTIS], i figli e altri personaggi (cfr. Eur. Alc., vv. 371-392, loutrophoros apula vicina al Pittore di Laodamia, ca 340 a.C., Basel, Antikenmuseum S21*

La critica ai criteri proposti da Taplin per l'individuazione di relazioni tra le rappresentazioni vascolari e i testi drammatici, o addirittura l'esperienza di una loro reale *performance*, ha condotto agli esiti – in via generale restrittivi – sopra proposti. La severità adottata nella ricognizione non deve inibire però la ricerca di classi di indizi che possano essere significativi di un influsso di scene teatrali, conosciute mediante la lettura dei testi o la visione di una reale *performance* drammatica, su alcune rappresentazioni. Proponiamo pertanto qui di seguito altre classi di indizi che possono essere 'segnali' di valenze teatrali di una scena vascolare.

#### *E. hapax dromenon*

Significativi per l'identificazione di una relazione tra la raffigurazione vascolare e un testo o la *performance* teatrale possono essere considerati casi che potremmo definire *hapax dromena*, in cui l'immagine riporta un particolare narrativo che solo un tragediografo, a quanto ci risulta, ha inventato per il suo dramma e che entra nel repertorio mitografico proprio grazie al dramma. È il caso, già citato, di Medea che fugge dopo l'infanticidio sul carro del Sole (invenzione drammaturgica euripidea); o di Clitemnestra che sveglia le Erinni mentre Oreste è abbarbicato all'*omphalos* di Delfi (invenzione drammaturgica eschilea in *Eumenidi*); o ancora il caso di Clitemnestra che scopre il seno di fronte al figlio al momento del matricidio (invenzione drammaturgica eschilea in *Coefore*); o il caso di Tecmessa rappresentata nell'atto di ricoprire il corpo di Aiace suicida (invenzione drammaturgica di Sofocle in *Aiace*); o il caso di Neottolema, abbarbicato all'*omphalos* di Delfi, in atto di difendersi dall'aggressione omicida di Oreste (invenzione drammaturgica di Euripide in *Andromaca*). In tutti questi casi si tratta di novità apportate al repertorio mitico dal tragediografo, in ragione della particolare costruzione drammaturgica del suo dramma.



a sin.: Clittemnestra sveglia le Erinni, Oreste a Delfi (cfr. Aesch., *Eum.*, vv. 94-ss.),  
cratere a campana apulo attribuito al Pittore delle Eumenidi, ca 380 a.C., Paris, Musée du Louvre, K 71D  
a des.: Neottolemo a Delfi; Oreste dietro l'omphalos (cfr. Eur., *Andr.*, vv. 1114-ss),  
cratere a volute apulo attribuito al Pittore dell'Ilioupersis, ca 360 a.C., Milano, Collezione Banca Intesa 239

Ma, anche di fronte ad esempi che sembrano così patenti e conclamati, bisogna tuttavia considerare che l'ipotesi della dipendenza diretta è l'ipotesi limite (e sarà l'eccezione piuttosto che la regola): che insomma, anche in presenza di indicatori chiari di una relazione che pare diretta, la fonte teatrale è spesso fondata su una memoria filtrata dall'immaginario (o dal repertorio culturale delle conoscenze condivise), più che trattabile come citazione vera e propria. Innanzitutto, data la parzialità dei testi preservatici dalla tradizione, è sempre da tenere presente l'impossibilità di stabilire se il tragediografo autore del dramma a noi noto sia stato effettivamente il primo a inventare, integrare o rielaborare quella specifica variante. Da tenere in considerazione anche il fatto che, quando una particolare scena o effetto drammaturgico colpiva in modo profondo l'immaginario del pubblico (si pensi appunto al carro di Medea, o al seno di Clittemnestra), quella immagine, originariamente teatrale, per la sua potenza icastica poteva diventare facilmente un *topos* ed entrare come tale nel repertorio mitografico, e non essere più strettamente e necessariamente collegabile alla versione teatrale. Un esempio dell'inerzia iconografica a partire da un modello eminente è approfondito ad esempio in S. Woodford, *Images of Myth in Classical Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 4-9: nel rappresentare il sacrificio di Ifigenia il pittore Timante (la notizia è in Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 73) dipinge Agamennone col capo velato, a significare l'inesprimibilità del suo dolore. Scelta eccezionale che nella tradizione iconografica del sacrificio di Ifigenia continuerà ad essere riproposta come un elemento acquisito ormai nel repertorio.

Rimane il fatto però che i vasi che riproducono varianti del mito risvegliate o addirittura introdotte dalla tragedia possono appunto rappresentare l'eccezione a cui accennavamo: se il vaso di Medea con il carro del sole rappresenta un esempio in questo senso, rimane invece un problema aperto quello rappresentato dalla *lekythos* palermitana di Ifigenia, attribuita a Duride e databile probabilmente entro il primo decennio del V secolo a.C.



*Sacrificio di Ifigenia, lekythos a fondo bianco da Selinunte, attribuita a Douris, 500-490 a.C.  
Palermo, Museo Archeologico Regionale, NI 1886*

Del soggetto Ifigenia, gli autori sottolineano però la relativamente scarsa ricorrenza iconografica e considerano le forti differenze di questo vaso e della più tarda *oinochoe* di Kiel (LIMC *Iphigeneia* 1), databile intorno al 430-420 a.C., rispetto al cratere apulo di Londra. La *lekythos* e l'*oinochoe* evocano chiaramente una situazione di guerra, mentre nella scena del cratere il coltello rituale, la *machaira*, sostituisce la spada e la sovrapposizione grafica di Ifigenia e della cerva allude alla sostituzione animale con maggiore evidenza rispetto all'immagine di Artemide che regge in mano una piccola cerva raffigurata sull'*oinochoe*. Tale iconografia coincide con quella di un'Ifigenia sacrificata recalcitrante e non sostituita dalla cerva, la stessa figura che si afferma con *Pitica* XI 17-37 di Pindaro (data più probabile 474 a.C.) e nella *parodos* di *Agamennone*, nel 458, la sua versione più illustre. La sequenza farebbe pensare più che a una dipendenza diretta di una rappresentazione dall'altra, all'affermarsi di un motivo legato a una versione meno nota del mito atridico o a una innovazione vera e propria sull'onda di cambiamenti culturali o di un *vulnus* storico importante.

Questi casi specifici – Medea e Ifigenia – portano a riflettere sui tempi e sui modi della rispondenza tra cultura e rappresentazioni drammatiche e ceramografiche più o meno narrative. Ci si potrebbe dunque domandare se il teatro, e in particolare la tragedia, non si siano fondati principalmente sull'innovazione operata dagli intrecci, mentre la ceramica tendeva piuttosto a conservare, anche quando complicava con particolare sapienza e competenza le immagini. Se è plausibile che si fondassero su innovazioni di maggiore o minore portata gli intrecci tragici che, ad ogni stagione, rielaboravano gli stessi materiali mitici di repertorio per un pubblico che doveva per qualche aspetto anche essere sorpreso e chiamato in causa; è altrettanto plausibile che tendessero invece alla conservazione i ceramografi, elaborando vasi prevalentemente di destinazione funeraria, da ammirare e non da discutere, intesi a rassicurare più che a inquietare, apprezzati per la buona esecuzione più che per la problematicità (ma anche questa tendenza può essere contraddetta da significative e importanti eccezioni).

Un'altra avvertenza ermeneutica riguarda l'effettiva rappresentazione teatrale di quanto raffigurato sul vaso: saranno infatti da includere nel repertorio delle 'scene teatrali' anche le raffigurazioni pittoriche di

scene non effettivamente rappresentate davanti agli spettatori, ma narrate, ad esempio, nella *rhexis* di un messaggero o di un servo: è il caso della scena di Neottolema già prima ricordata e certamente riferibile all'*Andromaca* di Euripide per una serie di precisi dettagli che trovano riscontro puntuale nel testo della tragedia. Ma nel dramma euripideo la scena non si verifica sotto gli occhi degli spettatori bensì è evocata dal servo che riferisce in una nota *rhexis* della morte eroica del figlio di Achille a Delfi. L'esempio della rappresentazione vascolare dell'assassinio di Neottolema a Delfi e della sua indubbia relazione con il testo dell'*Andromaca* di Euripide apre un altro fronte di riflessione: l'immagine pittorica è la restituzione della rievocazione visiva della scena narrata dal messaggero. La mediazione della narrazione – della parola evocativa e non dell'*opsis* direttamente esperita dalla scena – ribadisce il principio che la pittura vascolare non è mai "fotografia" di una scena della tragedia. È piuttosto la restituzione di una variante del mito che la versione tragica ha imposto all'immaginario, anche per via di evocazione, in forma di racconto di un testo orale o scritto. La restituzione pittorica di scene 'raccontate in scena' è una conferma puntuale di un dispositivo più generale di veicolazione di storie e immagini che si può così sintetizzare: il successo, anche iconografico, della versione teatrale di un mito non prevede necessariamente la circuitazione degli spettacoli teatrali ma può essere avvenuto anche mediante la veicolazione narrativa (in scena o fuori di scena) di versioni mitografiche particolarmente impressionanti, o – più concretamente – attraverso quella circolazione libraria dei testi teatrali di cui abbiamo numerosi indizi e molte ampie prove dirette e indirette.

#### F. Movimentazione della scena e gestualità 'al grado superlativo' dei personaggi

Un segnale da prendere in considerazione per valutare la possibile correlazione con il teatro di una raffigurazione vascolare potrebbe essere una movimentazione segnatamente drammatica: anche in questo caso si tratta di un indizio di determinazione molto incerta, che una volta di più ha senso soltanto se considerato in concorrenza con altri indizi caratterizzanti la scena teatrale. C'è da dire però che in alcune rappresentazioni vascolari si nota una particolare movimentazione dei gesti dei personaggi, rappresentati ad esempio nell'atto di irrompere in scena (atto spesso accompagnato da una gestualità enfatica e accentuata) oppure intenti a interagire tra loro.

Va da sé che anche nel caso di questa classe di indizi e della sua probatorietà sulla relazioni tra pittura e teatro saranno da adottare le stesse avvertenze di prudenza generale che abbiamo avanzato finora. Vero è infatti che l'analisi della gestualità nella pittura vascolare, e delle convenzioni iconografiche dei gesti 'patetici', investe un campo ben più vasto delle (presunte) scene di ispirazione teatrale, ma investe tutte le scene di episodi genericamente mitici o di derivazione epica (si pensi alla scena della morte di Priamo o dello stupro di Cassandra), e investe anche il campo dell'antropologia gestuale e della ritualità antica. Si veda come caso esemplare della contiguità e possibile sovrapposizione tra scene rituali e scene teatrali il Vaso dei Coreuti di Basilea.



*Coro di giovani con maschere dinanzi ad altare con immagine di Dioniso,*  
cratere a colonnette attico attribuito a un Manierista non identificato, ca 480 a.C.  
Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS 415

In scena un gruppo di sei figure che indossano maschere, rappresentate nell'atto di compiere sincronicamente un passo (di danza?) in direzione di un altare su cui sta appoggiato un busto di Dioniso. La scena in cui parrebbero chiari i contrassegni di un contesto teatrale – il gruppo di coreuti, la presenza di maschere, la dinamica gestuale tra gli elementi del 'coro' e l'elemento scenografico dell'altare – potrebbe però essere ricondotta sia alla *performance* generica di un canto in onore del dio (ad esempio di un dítirambo), sia anche rappresentare un coro dionisiaco in contesto rituale (ovvero non convenzionalmente teatrale): in questo secondo caso l'enfasi della gestualità sarà da attribuire alla ben nota precensionalità della postura religiosa secondo la quale le braccia tese verso l'alto significano un atto di preghiera.

Certo è che l'esaltazione di alcune formule gestuali, destinate a divenire convenzionali, sono beni presenti correntemente in scene mitologiche o epiche contrassegnate da dinamismo ed eruzioni di *pathos* (positivo o negativo che sia). Sarà però da evidenziare il fatto che il dinamismo nella movimentazione dei personaggi e i 'superlativi patetici' della gestualità (per ricorrere a un'espressione di Aby Warburg) sono particolarmente esasperati nella pratica della recitazione – specie nella pratica della recitazione antica che affidava anche alla esasperazione del gesto (oltre che alla vistosità dei costumi, all'espressività e all'effetto di amplificazione vocale delle maschere, nonché alla replicazione, che al lettore moderno suona superflua o noiosa, di concetti e di espressioni) la leggibilità dell'azione scenica per i numerosi spettatori postati anche a grande distanza dallo spazio della rappresentazione. I gesti teatrali, insomma, sono gesti che esprimono un grado superlativo del *pathos*, non solo in quanto il *pathos* tende ad essere portato al grado estremo nell'azione teatrale, ma anche in quanto una gestualità esasperata diventa un sussidio eloquente alla perspicuità di quanto accade sulla scena.

I gesti e le posture al grado superlativo contendono alla parola il primato dell'eloquenza e sono certamente significativi indizi di scene che se non sono immediatamente teatrali, comunque sono rappresentazioni di 'mito in azione'. Ma per l'individuazione e la disambiguazione di questi 'gesti eloquenti' bisogna tenere presenti alcuni rischi: innanzitutto la convinzione che un gesto – nella vita reale come nelle immagini – sia sempre e comunque traducibile in un enunciato verbale è vera solo in parte, perché se da una parte il gesto non ha la chiarezza di un enunciato, dall'altra crea attorno a sé una serie di risonanze utili a rendere visivamente un tono, un'atmosfera, una *Stimmung*.

Certo è che sarebbe di grande utilità avere un repertorio vasto e puntuale dei gesti degli antichi (repertorio che manca) e usarlo di volta in volta come si usa, ad esempio, un repertorio di forme ceramiche; ma, al di là della sua fattibilità, uno strumento del genere non eviterebbe allo studioso il momento cruciale dell'interpretazione, quello in cui si scontra con la sostanziale (e vitale) ambiguità del gesto. D'altronde, anche nella vita quotidiana si impone di continuo il problema dell'interpretazione dei gesti degli altri (il problema degli errori di lettura della gestualità si incontra tanto nella letteratura antica, quanto nella bibliografia moderna).

La disambiguazione di un gesto e la sua comprensione (in altre parole la ricostruzione dell'intenzione dell'artista) devono continuamente tenere presenti:

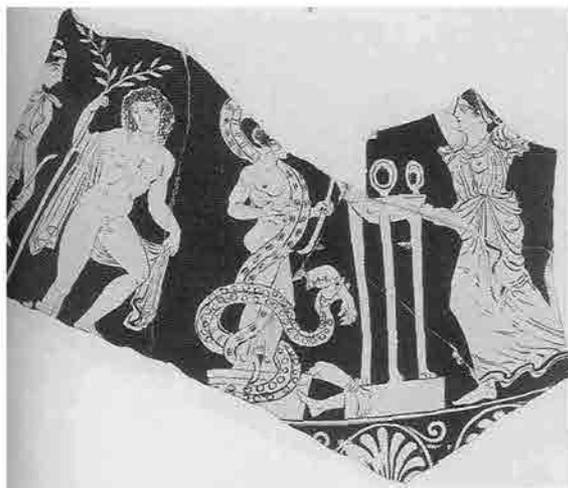
- 1) il codice figurativo dell'epoca (ma anche i possibili scarti rispetto ad esso);
- 2) il codice gestuale dell'epoca (ma anche le possibili deviazioni);
- 3) il codice gestuale dello studioso (nella consapevolezza che il ricercatore incide sempre sull'esperimento o sulla ricerca che sta compiendo);
- 4) il contesto narrativo;
- 5) il contesto cinesico.

Ciascuno di questi punti meriterebbe osservazioni specifiche. Ne proponiamo alcune. Riguardo al primo, per fare solo un esempio, occorre tener presente che non tutti i movimenti sono raffigurabili, come accade per lo scuotimento della testa (è un esempio di Gombrich). Per il secondo, un'osservazione quasi ovvia: se è vero che dovettero esistere gesti univoci (toccare il mento come forma di supplica) è anche vero che una sola forma gestuale – alzare il braccio verso un uditorio – può assumere valenze differenti. Sul quarto punto: isolare un gesto dalla situazione può portare a fraintenderlo; si pensi nuovamente all'esempio del ginocchio tra le mani di Odisseo nelle scene dell'ambasceria ad Achille o quello di Ares nel fregio Est del Partenone: dal punto di vista formale (intendendo sia nell'esecuzione fisica, sia nella resa pittorica) è il medesimo, ma il suo senso è davvero identico nei due casi? Il quinto punto: la coerenza narrativa passa anche per quella che potremmo chiamare 'coerenza cinesica': un determinato movimento, cioè, deve essere in una relazione credibile con i movimenti dei personaggi circostanti.

Il contesto teatrale è però forse riconoscibile non tanto da un singolo 'gesto superlativo' ma dalla compresenza di diversi gesti, in dialogo fra loro. È il caso della rappresentazione di Clitemnestra nell'atto di svegliare le Erinni: anche se la situazione non fosse identificabile con l'episodio di *Eumenidi*, vv. 94-

ss. sulla base dell'originalità e unicità dell'invenzione eschilea rispetto alla tradizione mitografica, resta vero che la disposizione scenografica delle Furie addormentate e l'interazione dei gesti del personaggio velato con il coro costituirebbe comunque un rimando a una scena teatrale.

Un caso significativo è quello della piccola 'serie' costituita dai due vasi frammentari che riproducono una stessa scena che sin dal loro ritrovamento è stata riferita dalla critica al perduto *Laocoonte* di Sofocle (vedi in Engramma n. 50 il saggio sulle fonti testuali e iconografiche del mito di Laocoonte).



*Antiopa si scaglia contro la statua di Apollo, a terra membra del figlio sbranato, dietro Apollo e Artemide, cratere attribuito al Pittore dell'Ilioupersis, prima metà sec. IV a.C., Ruvo, collezione Jatta*



*Antiopa si scaglia contro la statua di Apollo, a terra membra del figlio sbranato, dietro Laocoonte e Apollo, cratere del Pittore di Pisticii con Storia di Laocoonte, seconda metà V secolo a.C., Basilea, Antikenmuseum*

La scena, riprodotta in entrambe le rappresentazioni vascolari, è animata da una serie di gesti eloquenti: il personaggio femminile (probabilmente la sposa di Laocoonte, Antiopa) è presentata come una figura irruente in scena, proprio nel momento in cui si scaglia con violenza contro la statua di Apollo, ai cui piedi stanno i brani di uno dei figli già lacerato dal serpente che ora si avvinghia intorno al simulacro del dio. E se la donna impugna un'ascia alzando le mani sopra il capo, lo stesso sacerdote, dietro di lei, porta invece enfaticamente la mano al capo, segnalando così convenzionalmente la sua angosciata disperazione

per quanto sta avvenendo di fronte a lui (sulla ricostruzione del perduto dramma sofocleo in base ai frammenti testuali e vascolari è in preparazione un saggio che sarà pubblicato in un prossimo numero di Engramma).

Tra i gesti che si trovano in rappresentazioni vascolari collegabili a situazioni teatrali vi è il braccio disteso con il palmo della mano rivolto verso l'alto; nei contesti in cui appare il significato facilmente attribuibile a questo gesto è in generale quello di attenzione e di allarme verso un pericolo o una minaccia, spesso portata dall'azione di un altro personaggio.



*Egisto assassina Agamennone, Oreste assassina Egisto, alla presenza di Clitemnestra e altre figure femminili, cratere attico attribuito al Pittore della Dokimasia, ca 470 a.C., Boston, Museum of Fine Arts 63.1246*

L'atto di violenza estrema (ratto, stupro, omicidio) che si esprime nell'afferrare la vittima per i capelli si riscontra nel repertorio delle scene teatrali anche come gesto proprio del regicida: il tiranno è rappresentato seduto sul trono, mentre viene trascinato a terra dal regicida il quale con una mano lo tiene per i capelli e con l'altra si appresta a colpirlo con un'arma a lama corta.



a sin.: *Pilade e Oreste uccidono Egisto, oinochoe apula, gruppo del Pittore del Vento, 325-300 a.C. Paris, Musée du Louvre, K 320*



a des.: *Oreste uccide Egisto alla presenza di Elettra, pelike lucana attribuita al Pittore di Vaste, inizio sec. IV a.C. Christchurch (NZ), University of Canterbury, Logie Collection, 156/73*

Dunque l'elaborazione di un catalogo completo dei gesti 'patetici', tragici ma anche comici, e delle loro convenzioni iconografiche (soprattutto quando la gestualità comica mette in parodia l'enfasi della gestualità tragica), sarebbe uno strumento utilissimo per verificare se questi particolari superlativi gestuali del *pathos* ricorrono di preferenza in raffigurazioni collegabili a una messa in scena teatrale, a codificare azioni e situazioni drammatiche precise. Ma di converso l'identificazione di gesti enfatici in scene identificabili, per più elementi concorrenti, come 'teatrali' potrebbe fornire elementi importanti per riconoscere il significato di quegli stessi gesti. In altre parole: a volte in relazione alla vicenda

drammaturgica è possibile intendere il significato di gesti altrimenti per noi non eloquenti (sul tema vedi, in questo stesso numero di Engramma, il saggio di Claudio Franzoni).

Sarà da ricordare peraltro che il concetto di *Pathosformel*, termine coniato da Aby Warburg, ha, per così dire, un versante 'caldo' e uno 'freddo' (su questo aspetto cfr. Salvatore Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, a cura di W. Kemp, G. Mattenklott, M. Wagner, M. Warnke, I. Berlin 1997, pp. 33-73); in altre parole, le *Pathosformeln* non sono semplicemente espressioni del *pathos*; o meglio, lo sono, ma entro una struttura formulare. La forte carica emotiva che esse catturano viene compressa in una formula, che non ne pregiudica affatto la forza, tanto è vero che le *Pathosformeln* potranno essere riusate in più occasioni. Ma si tratta appunto di una formula. Warburg era più interessato a seguire le formule di *pathos* nel loro cammino moderno, che a descriverle nel mondo classico, ma ha avuto la straordinaria intuizione che l'espressione del *pathos* è una cosa, la sua cristallizzazione in una formula è un'altra; non tutti i gesti esasperati, infatti, sono *Pathosformeln*, ma possono divenire 'superlativi' solo in seguito a una loro codificazione formale.

Un gesto, più posturale che dinamico, che identifica il supplice o la vittima, è il ginocchio puntato sull'altare (sul punto si veda C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Torino 2006, pp. 75-105; v. presentazione di Claudia Daniotti in Engramma n. 54; v. anche G. Bejor, *Il Torso del Belvedere, il Laocoonte e Telefo*, in «ACME» 59, n. 2, 2006, pp. 23-37; più in generale P. Cassella, *La supplica all'altare nella tragedia greca*, Napoli, Bibliopolis, 1999); nella scena delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane rappresentata sul cratere di Würzburg (Taplin 1993, figura 11.4) si può definire 'formula di *pathos*'.



a sin.: *Scena parodica di Telefo all'altare* (cfr. Arist., *Tesm.*, vv. 689-764), cratere a campana apulo attribuito al Pittore di Schiller, ca 370 a.C., Würzburg, Martin von Wagner Museum H 5697  
a des. (per confronto): *Telefo all'altare con Oreste infante in ostaggio* (ispirata al *Telefo* di Euripide?), cratere a calice attico non attribuito, 400-380 a.C., Berlin, Staatliche Museen. Antikensammlung VI 3974

Si tratta peraltro dello stesso schema presente sul vaso con la caduta di Orfeo usato da Warburg nell'articolo del 1905 a proposito del disegno di Dürer ad Amburgo, Kunsthalle. Si vuole sottolineare che la straordinarietà della scoperta di Warburg non consiste solo nel collegamento ceramica greca-Dürer (Mantegna), ma nell'intuizione del carattere formulare del gesto di Orfeo: a quali altre opere pensava Warburg (certo non poteva conoscere la ceramica greca come noi oggi)? È indubbio che si tratti, a tutti gli effetti, di uno schema (una gamba puntata a triangolo, l'altra distesa); e altrettanto è certo che questo schema ha avuto la diffusione di una formula (gli esempi tra V e IV sec. a.C. sono numerosissimi) e, come una formula, sia stata applicata a scene eterogenee. Che significato può avere questa *Pathosformel* su un vaso comico? Si può unanimemente affermare che le scene comiche sui vasi siano prevalentemente raffigurazioni di una scena esplicitamente teatrale; possiamo allora ipotizzare che la posa assunta da *Mnesilochos* (il parente di Euripide), fosse una posa effettivamente eseguita di fronte agli spettatori? Possiamo supporre, cioè, che la parodia del testo euripideo funzionasse nella misura in cui gli attori della commedia riprendevano in scena le stesse mosse degli attori della tragedia? È opportuno notare che, sui vasi col mito di Telefo, l'episodio viene descritto con due soluzioni iconografiche diverse:

- a) Telefo afferra Oreste stando seduto sull'altare;
- b) Telefo afferra il bambino puntando una gamba sul piano dell'altare e distendendo l'altra a terra (vedi, *supra*, l'esempio del cratere di Berlino).

Come si vede, il secondo caso coincide con la posizione dell'attore di Würzburg (e con la *Pathosformel* di Orfeo) e a quanto pare la cosa non è casuale: la parodia attuata dal ceramografo coinvolgeva il gesto enfatico (ma stilizzato in una formula) che gli attori tragici compivano a questo punto del dramma euripideo? È certo possibile ma la postura può derivare anche dalla convenzione gestuale acquisita, e quindi anche (ma non direttamente) dalla gestualità scenica.

Un ottimo strumento di studio, non soltanto per l'identificazione di scene teatrali, potrebbe dunque essere "un catalogo completo dei gesti 'patetici' e delle loro convenzioni iconografiche". Uno strumento del genere non esiste, cosa che ha quasi dell'incredibile, se si pensa alle possibilità offerte oggi dai mezzi informatici: il repertorio di Carl Sittl (*Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig 1890), per quanto di ottima qualità, è del tutto privo di immagini; il saggio di Gerhard Neumann (*Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin 1965) non è consultabile con facilità. Entrambi, poi, sono divenuti ormai obsoleti, vista anche la quantità di materiali pubblicati nei decenni scorsi. Sono uscite monografie (ad es. M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica VI-V secolo a. C. Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia 2001) e un saggio importante come quello di Catoni 2005 (*Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005: vedi presentazione di Claudio Franzoni in Engramma n. 46), ma niente a che vedere con un "catalogo completo", strumento che, del resto, sarebbe utile ben al di là della tematica *Pots&Plays*. Non a caso, recensendo proprio il libro di Taplin, J.R. Green sosteneva che "(...) despite some useful recent works, the study of gesture and body-language in the various times, places and regional cultures of the Greek world still has some way to go". Parrebbe allora più efficace un'organizzazione dei dati per parti del corpo e relativa interazione. Una struttura di questo genere avrebbe il vantaggio di poter associare all'analisi delle iconografie quella dei (numerosi) testi direttamente o indirettamente riferibili alla sfera del corpo.

#### 1.4 Apparenti diffrazioni tra immagine vascolare e testo teatrale

Affrontando il tema sui diversi fronti critici emerge comunque un dato che ci preme sottolineare: una pittura vascolare, sebbene possa presentare caratteristiche che, in base ai criteri elencati e ad altri che si potranno individuare, è accostabile a una precisa scena teatrale, non è mai la fotografia della situazione scenica: sarà dunque da evitare la tentazione di cercare il riscontro completo dei dettagli, di pretendere che l'immagine sia una fedele riproduzione di un preciso momento del dramma. Si tratta sempre della creazione autonoma di un artista che, anche se è provato che si ispira a una scena teatrale, dà poi vita a un'opera originale, libera dal legame diretto, letteralistico e univoco, con un testo.

Tra le pitture vascolari che, pur non rappresentando fedelmente *ad unguem* la scena così come la leggiamo nel testo teatrale, sono con alta probabilità collegabili a un determinato dramma, si ricorda il già citato esemplare in cui è raffigurata la fuga di Medea sul Carro del Sole dopo aver assassinato i figli.



*Medea sul carro, la Nutrice in atto di disperarsi e il Pedagogo accanto ai corpi dei figli (cfr. Eur., Med., vv. 1376 ss.), cratere a calice lucano vicino al Pittore di Policoro, ca 400 a.C., Cleveland Museum of Art, 1991.I*

Come è noto (e come si è ricordato più sopra) è molto probabile che la versione mitografica che prevede il duplice infanticidio e la fuga 'in trionfo' di Medea, sia tutta di invenzione euripidea. Ma rispetto alla versione testuale della tragedia di Euripide nel 'testo' figurativo così come ci viene restituito da diversi esemplari è rilevabile l'aggiunta di un particolare iconografico di grande effetto: i dragoni che tirano il carro del Sole che non hanno alcun riscontro nel testo euripideo e che sono un dettaglio destinato ad avere un'ampia fortuna nella replicazione convenzionale dell'iconografia convenzionale del 'trionfo di Medea', fino all'età imperiale romana.



*Creusa riceve i doni nuziali, morte di Creusa, infanticidio e fuga di Medea sul carro con i dragoni, sarcofago romano urbano (ASR II, n. 195), II sec. d.C., Roma, Museo Nazionale Romano*

Si registra però almeno una, netta e clamorosa, discrepanza: lo spostamento dei cadaveri dei figli dal carro di Medea all'altare posto nella composizione in basso a destra. Il testo di Euripide recita (*Medea*, vv. 1377-9):

Τάσων  
θάψαι νεκρούς μοι τοῦδε καὶ κλαῦσαι πάρες.

Giasone  
Lascia che seppellisca e pianga questi morti

Μήδεia  
οὐ δῆτ' , ἐπεὶ σφας τῆδ' ἐγὼ θάψω χερσί,  
φέρουσ' ἐς Ἴηρας τέμενος Ἀκραίης θεοῦ

Medea  
No davvero, perché li seppellirò io con questa mano,  
portandoli al santuario di Era Akraia

E poco più oltre (*Medea*, vv. 1411-2):

Τάσων  
τέκνα κτείνας' ἀποκαλύψεις  
ψαῦσαι τε χερσῶν θάψαι τε νεκρούς,

Giasone  
dopo aver ucciso i miei figli, mi impedisce  
di toccarli con le mani e di seppellirne i corpi.

Stando al testo è certo che la scena finale del dramma prevede che i corpi dei figli di Medea siano a bordo del carro. Invece il pittore di Policoro raffigura due corpi di adolescenti (non di bambini, come nell'iconografia corrente) riversi su un altare. Nel caso specifico, dato il concorso di tanti elementi che collegano la raffigurazione in modo cogente al testo della tragedia, il difetto di fedeltà dell'immagine rispetto alla lettera del testo non è un motivo sufficiente per negare la relazione tra la raffigurazione vascolare e la scena finale del dramma euripideo: ma l'artista, rispetto alla riproduzione filologica del testo, avrà fatto prevalere una diversa *ratio* compositiva, intesa a privilegiare l'equilibrio dei volumi nello spazio della raffigurazione, e forse anche ad esaltare, con la collocazione enfatica, in primo piano, dei due giovani corpi sacrificati, l'impatto emotivo della sua opera sullo spettatore.

Altri casi in cui l'artista non rispetta fedelmente il dettato del testo drammatico sono quelli in cui in una sola scena sono rappresentati sinteticamente più momenti di un dramma, accostando personaggi che, stando al testo teatrale non compaiono mai insieme sulla scena. È il caso dell'Erinni che nell'Anfora di Paestum, già ricordata sopra, compare simultaneamente, già al momento dell'ostensione del seno di Clitemnestra e non più tardi a perseguitare il matricida.



*Oreste uccide Clitemnestra che si scopre il seno, alla presenza di una Erinni che lo minaccia*  
(cfr. Aesch., *Cho.*, vv. 896-898)

anfora pestana attribuita al Pittore di Würzburg H 5739, ca 350-340 a.C., Malibu, J.P. Getty Museum 80.AE.155.1

Anche in questo caso la diffrazione dell'immagine rispetto al testo non basta certo a determinare l'esclusione dal gruppo di soggetti collegabili alla scena teatrale di un esemplare che per altri versi risulta indiscutibilmente ascrivibile al gruppo: siamo di fronte a una sintesi figurativa che – ancora una volta – non è certo un 'fotogramma' scenico e perciò non è tenuta ad osservare puntualmente il dettato del testo, ma risponde a ragioni compositive e artistiche che seguono leggi proprie e vivono in perfetta autonomia rispetto al testo teatrale, alla sua circolazione ed eventuale circuitazione.

### 1.5 Appunti per un metodo di lettura di testi e vasi a soggetto teatrale

Che fare, quindi? Prima di partire alla ricerca delle connessioni tra pitture vascolari e testi teatrali, o dei criteri per identificarle, occorre caso per caso – e soprattutto quando le affinità con il presunto modello letterario sembrano evidenti – porsi il problema del rapporto complesso tra i codici che regolano la produzione dell'immagine (dagli aspetti tecnici del manufatto, al contesto della committenza; dai temi repertoriali, comuni e di bottega, al talento e all'originalità del singolo artista); la dote di estrema mobilità e fluidità del patrimonio mitologico ellenico (prima dell'irrigidimento nelle 'biblioteche' mitografiche ellenistiche) e quindi la disponibilità dell'immaginario greco ad accogliere positivamente nuove invenzioni e varianti delle storie più o meno note; le modalità di circuitazione delle *pièces* teatrali e i dispositivi di circolazione dei testi.

Nei processi di classificazione e di interpretazione dei materiali saranno da presupporre tre livelli interconnessi su cui misurare le proprie ipotesi: un immaginario collettivo, un repertorio drammaturgico, un repertorio iconografico. Si tratta insomma di una equazione a tre o più incognite, non a due. O di un dilemma a tre corni e non a due. Taplin tiene in considerazione due di questi livelli e cerca i nessi dall'uno all'altro. Ma pare urgente la necessità di affrontare e aggiornare il problema triangolando fra le immagini considerate nella loro autonomia espressiva; i testi teatrali; l'immaginario collettivo (categoria più estesa che comprende i miti maggiori, ma anche i miti minori). L'ipotesi da cui muoviamo è che gli intrecci tragici e comici possano aver influenzato i pittori, anche a prescindere dalla conoscenza diretta delle *performance* teatrali o dei testi, ma soltanto se avevano avuto successo per la loro efficacia espressiva ed erano riusciti a incidere sull'immaginario popolare.

Una considerazione appare, in questo quadro, molto significativa e ci preme metterla in evidenza perché, pur registrata *en passant* in vari contributi critici (vedi, *infra*, il paragrafo sulla storia degli studi, ne è stata forse sottovalutata l'importanza ermeneutica. Nelle pitture vascolari, la presenza di maschere, di

costumi o di elementi univocamente teatrali (ad esempio il palcoscenico) è attestata più volte in soggetti collegati a episodi comici. Stando invece a quanto risulta dagli studi, nei vasi a soggetto mitologico potenzialmente influenzati da messe in scena tragiche i segnali patenti della teatralità sono attestati soltanto molto raramente, per di più in contesti localmente limitati (in prevalenza in Sicilia), e con una leggibilità iconografica problematica o incerta.

Sul problema mette l'accento anche Taplin 2007, p. 26-28 ma del fenomeno lo studioso non fornisce una motivazione soddisfacente. Una ragione è invece possibile proporre riflettendo sul diverso statuto del genere tragico e del genere comico nel sistema culturale della Grecia classica: rispetto al mito, infatti, la commedia si pone come un discorso di scarto, un discorso di secondo grado. Fin dalla produzione dei poeti più antichi (ad esempio Teleclide o Cratino) la commedia percorre due strade che non possono che contrapporla al mito: da un lato essa si basa su vicende di invenzione complessivamente originale, e fortemente legate all'attualità (tutte le prime commedie di Aristofane rientrano in questa categoria); dall'altro essa può sì accogliere la tradizione mitica, ma solo a patto di presentarne una versione fortemente deformata in senso parodico e paradossale e, nuovamente, legato all'attualità (un esempio di questa seconda tendenza è il *Dionysalexandros* di Cratino, più o meno contemporaneo allo scoppio della guerra del Peloponneso). In questo senso, la commedia non è mai mito, ma citazione o parodia di mito, ovvero discorso di secondo grado sul mito. Tornando al 'Telefo' di Würzburg la rappresentazione è comica solo nella misura in cui esibisce i segni della teatralità: in assenza delle maschere e dell'otre che permette di riconoscere le *Tesmoforiazuse* di Aristofane, il vaso proporzionerebbe una scena per noi difficilmente interpretabile, in quanto riferita in modo indiretto alla scena dell'ostaggio – scena cruciale del mito di Telefo resa popolare dal *Telefo* di Euripide per noi perduto.

La scena comica di soggetto mitologico nella pittura vascolare è dunque esplicitamente presentata come 'messa in scena' parodistica, ridicolizzata o comunque enfatizzata del mito di riferimento. Ai grandi miti la commedia arriva attraverso la tragedia e la dimensione della parodia e, in particolare della *paratragoidia*. Parodiando la tragedia, destituendo i suoi linguaggi e i suoi soggetti alti, la commedia indirettamente dissacra anche i miti su cui la tragedia si fonda. E, per questa via, la commedia non fa testo, nulla aggiunge e nulla toglie al repertorio mitico, perché non è nel mito il suo terreno di efficacia. La contrapposizione si gioca sull'asse di *spoudaion e geloion* e il ceramografo, quando si rifà al registro del ridicolo, denuncia sempre o quasi la fonte della deformazione o della dissacrazione con segnali inequivocabili di rinvio diretto al teatro, rilevando il *medium* da cui desume il mitema rispetto al codice mitico di riferimento. La scena tragica invece è presentata 'di per sé', come una variante mitica in sé. Senza rispetto per la convenzione culturale che, a quanto ci risulta, pur ammettendo a teatro scene di svestizione e forse di denudamento, non contempla la possibilità della 'nudità eroica' in scena, nella rappresentazione vascolare il personaggio tragico, può essere scalzo e in perfetta nudità eroica come è l'Oreste matricida del cratere di Paestum.

L'esito del lavoro di analisi critica del seminario *Pots&Plays*, come si è visto, è il disegno di un diagramma in cui l'immaginario collettivo – il 'mito' come 'racconto condiviso' – esercita continuamente la sua interferenza produttiva filtrando la relazione tra cultura letterario/teatrale e cultura artistico/figurativa. Ma la triangolazione è complicata su almeno due fronti che aprono all'intreccio delle prospettive ermeneutiche. Il lato artistico/figurativo condivide con il lato teatrale la valenza iconografica e, più in generale, la libertà e la potenza di suggestione assoluta dell'immagine: una grande opera d'arte come una grande scena teatrale, una volta evocata, si impone e si imprime come *l'immagine propria* di quel soggetto. Il lato teatrale, nella sua declinazione tragica, condivide per altro con il lato dell'immaginario collettivo, la capacità mitopoietica. In altri termini: la versione tragica di un mito 'fa mito' – e finisce per imporsi nell'immaginario come 'testo' di quel soggetto mitico.

Quanto ai criteri e ai 'segnali' da rintracciare nelle raffigurazioni vascolari come indicatori della relazione complessa tra i tre lati del diagramma, come spesso accade nella ricerca l'importante non è trovare la prova, ma disegnare con pazienza una costellazione di indizi. Costruire un paradigma indiziario, il più probante possibile – che però alla fine, con tutta probabilità, confermerà la triangolazione feconda delle suggestioni passanti fra testi e *performances* teatrali, immagini artistiche e immaginario collettivo.

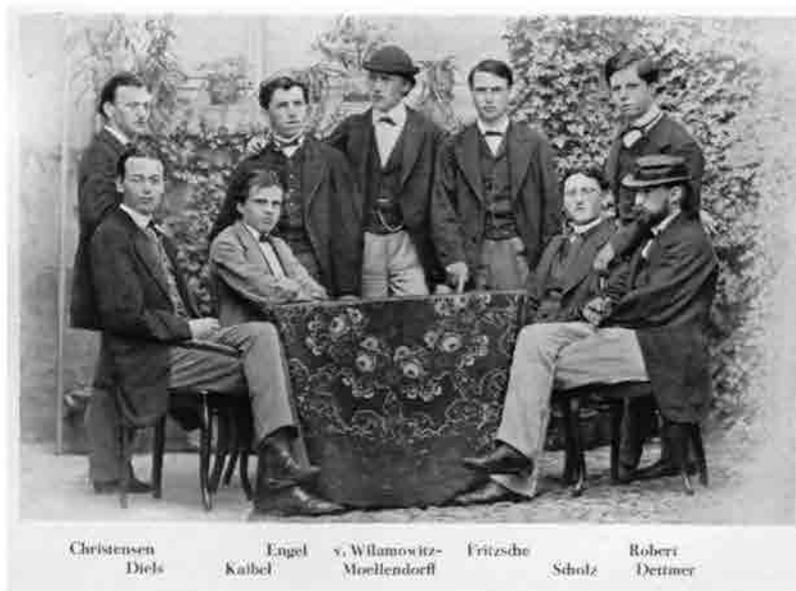


## II. Teatro e pittura vascolare. Breve storia di un problema. Il quadro degli studi (a cura di Ludovico Rebaudo)

È difficile stabilire quando il problema del rapporto fra il teatro e le scene mitiche dipinte sui vasi attici e magnogreci abbia cominciato a interessare i dotti. Si potrebbe dire da sempre: da quando, cioè, i vasi greci hanno cominciato a essere conosciuti a sufficienza. Se risaliamo agli scritti del barone d'Hancarville, di Winckelmann, di Lessing e, ancora più indietro, degli antiquari del XVII secolo non è difficile incontrare occasionali allusioni al fatto che una certa scena potrebbe essere stata influenzata da questo o quel testo. Del resto, che un qualsiasi artefice antico, scultore o pittore o vasaio, si ispirasse a una trattazione letteraria della materia che rappresentava era per un uomo del Settecento ovvio e tacito presupposto. E ancora per la verità lo era alla metà del secolo seguente, come mostra ad esempio la recensione di Friedrich Gottlieb Welcher alla *Archäologie der Kunst* di Karl Otfried Müller (Welcher 1850, p. 341).

### II.1 *Bild und Lied* di Carl Robert (1881)

Ma alla fine del diciannovesimo secolo la questione comincia a essere posta in termini moderni, di preciso ragionamento sulle forme della reciproca influenza. Buona parte del merito va a Carl Robert (1850-1922) che nel 1881, da poco nominato professore all'Università di Halle, pubblica *Bild und Lied*, pietra miliare della storia dell'archeologia classica (Robert 1881). Conoscitore finissimo delle lingue antiche e nutrito di cultura positivista – a Bonn era stato compagno di studi di Georg Kaibel (1849-1901), Hermann Diels (1848-1922) e Ulrich von Wilamowitz (1848-1931): un impressionante dagherrotipo del 1869 li ritrae circa ventenni insieme ad altri colleghi – il giovane Robert nega che una qualsiasi opera figurativa possa essere descritta in termini di illustrazione di un testo e introduce il concetto più complesso di influenza indiretta attraverso la *Volksvorstellung*, l'“immaginario popolare”.



Carl Robert e i compagni di studi nel 1869

Così, ad esempio, a proposito delle celebri metopa del tempio E di Selinunte con Atteone sbranato dai cani che riecheggia la versione stesicorea del mito (Artemide ha gettato sulle spalle di Atteone una pelle di cervo per confondere i cani), scrive: “data la sua natura tanto particolare, nessuno dubiterà che il poema di Stesicoro sia in senso proprio la fonte di questa immagine; ma poiché niente è più lontano dalla

volontà di uno scultore che esegue la decorazione di un tempio di illustrare un determinato poema, e poiché quasi sempre in tali luoghi si aveva cura di rappresentare solo miti particolarmente popolari e in versioni ben conosciute, abbiamo qui un esempio eclatante dell'influenza che la poesia di Stesicoro esercitava sull'immaginario popolare" (Robert 1981, p. 26). Questo principio Carl Robert lo applica allo studio delle scene vascolari attiche a soggetto tragico, alle quali dedica un apposito capitolo (*Das attische Drama und die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts*, pp. 129-148). A suoi occhi il dramma è il genere letterario che meglio di ogni altro predispone il materiale mitico per le arti figurative, portando davanti agli occhi del pubblico le storie con una vitalità ineguagliabile, e già articolate in scene e quadri di facile memorizzazione. Ma l'influenza riguarda il carattere e il modo della rappresentazione molto più che il contenuto, il quale mai o raramente si uniforma fedelmente alla materia drammatica.

## II.2 Il dibattito tra Otto e Novecento

Semplificando, si potrebbe dire che Carl Robert introduca nel dibattito, fino ad allora confinato nell'ambito della riflessione estetica, il punto di vista storico. Punto di vista che consiste nel chiedersi *come e in che misura* un'immagine possa essere messa in relazione con una fonte testuale invece di dare semplicemente per scontato che ne sia derivata. La sua posizione assomiglia in parte a quella che oggi chiameremmo la tesi 'prudente' del dibattito novecentesco, tesi che era allora, al contrario di oggi, minoritaria. Sulla scorta di una lunga tradizione, gli studiosi della Germania positivista trovavano ovvio cercare i modelli delle scene vascolari nei testi drammatici, aiutati in questo dalle cronologie ancora incerte di molte classi di materiali. Fa impressione, con gli occhi e il sapere odierni, leggere nell'*Euphronios* di Wilhelm Klein (1850-1924) che la coppa di Achille e Troilo (Perugia, MAN, inv. 89), di poco anteriore al 500 a.C., avrebbe strette connessioni con il *Troilos* di Sofocle (Klein 1886, p. 6). Anche Julius Vogel (1862-1927), il futuro direttore del Museum für bildende Kunst di Lipsia, prima di dedicarsi all'arte del Rinascimento e a Goethe, ha modo di pubblicare un quasi dimenticato *Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden*, in cui è forse il primo a ordinare le scene vascolari secondo i drammi da cui sarebbero state tratte e distinte in tre categorie secondo la probabilità del rapporto: "sicuro" (*sicher*), "sub condicione" (*bedingungsweise*), "infondato" (*zu Unrecht*) (Vogel 1886).

I primi studi monografici nascono in questo clima. La *Habilitationsschrift* di Georg Haupt, *Commentationes archaeologicae in Aeschylum* (Haupt 1896, pp. 108-160), discussa all'università di Halle nel 1895, tenta di rintracciare l'influsso delle tragedie eschilee, specialmente dell'*Oresteia*, sulla ceramica attica e in altri generi artistici, proseguendo una strada che, nel caso specifico, era stata aperta da Heinrich Brunn, il primo a ipotizzare che una serie di rappresentazioni di Achille con il capo velato potessero dipendere dalla cosiddetta *Achilleide* eschilea e non da Omero. Un paio d'anni dopo Carl Watzinger (1877-1948), pubblicando a sua volta due capitoli della tesi di abilitazione, *De vasculis pictis Tarentinis capita selecta* (Watzinger 1899), esamina un certo numero di vasi apuli con scene di ispirazione tragica e avanza una spiegazione tanto innovativa quanto, sotto certi aspetti, ingenua: le iconografie non deriverebbero direttamente dalla messa in scena delle tragedie bensì dai *pinakes* votivi che venivano offerti nei templi a seguito dei successi nei concorsi drammatici.

Ma il primo a tentare un'esplorazione sistematica del materiale (e per questo potrebbe anche essere preso come il primo degli studiosi contemporanei) è un americano di Cleveland addottoratosi a Monaco nel 1897 con Carl Riemenschneider e Adolf Furtwängler, John Homer Huddilston (1869-dopo il 1936), che pubblica due volumetti frutto delle ricerche dottorali: *The attitude of greek Tragedians toward arts e Greek tragedy in the light of vase paintings* (Huddilston 1898; Huddilston 1898i - dal 1899 fino, almeno, al 1936 Huddilston tenne la cattedra di greco e di greco e storia dell'arte presso la University of Maine, Orono ME). Del primo si perdono le tracce quasi subito, il secondo viene invece tradotto in tedesco e conosce una certa fortuna (Huddilston [1898] 1890). Gli enunciati metodologici di Huddilston non sono del tutto coerenti. L'idea winckelmanniana dell'unità spirituale di letteratura e arte, nonché la convinzione che le immagini traducano sempre più o meno fedelmente un modello letterario sono presenti nel suo libro con grande forza. Le immagini derivate da Omero e dai tragici, scrive nella prefazione, "devono essere prese come prodotti diretti dell'opera dei poeti" (s.n.p.) e il loro studio è indispensabile agli studiosi di Eschilo ed Euripide ancor più che agli archeologi. E sebbene le scene di ispirazione tragica non possano essere considerate in alcun modo copie di scene teatrali precise poiché sono contratte o espanse o modificate secondo l'estro del pittore (che, ribadisce Huddilston, non "illustra" mai), sono nondimeno strumenti preziosi per la conoscenza dei drammi e dei loro aspetti scenici, più preziose addirittura degli stessi frammenti e dei *testimonia* indiretti (Huddilston 1898, p. 44 - "the value of these paintings in helping one to reconstruct the lost plays is very considerable. They are generally

certain to provide more valuable information regarding the lost literature than the few fragments that may have come down to us”). L'oscillazione di queste e altre proposizioni spiega perché Huddilston sia stato preso, di volta in volta, come un sostenitore della linea 'prudente' oppure di quella 'ottimista'. In realtà non ci sono dubbi che il suo posto sia fra gli ottimisti. Come Haupt, egli cerca la tragedia in ogni possibile classe di oggetti: nella scultura greca, nelle urne etrusche, nella pittura pompeiana, nei sarcofagi romani, nelle coppe ellenistiche a rilievo (allora dette 'megaresi') che erano state studiate approfonditamente da Carl Robert per i contenuti 'omerizzanti' (Robert 1890, pp. 1-96). Ovviamente cerca e trova la tragedia nella ceramica, e come Vogel, che ben conosce, ordina la materia per autori e opere, un capitolo per i vasi che rappresentano le tragedie di Eschilo, uno per quelle di Sofocle, uno per quelle di Euripide (ma Sofocle di fatto non c'è: "it does not seem possible to point to a single vase painting that is indisputably a Sophoklean product", e il capitolo conta appena tre pagine - Huddilston 1898, p. 76). A dispetto della *recusatio* iniziale, le fitte citazioni di versi tragici, chiamati in causa per spiegare questo o quel dettaglio, trattano le scene dipinte come 'illustrazioni'; così ad es. anche in *An Archaeological Study of the Antigone of Euripides* (Huddilston 1899, pp. 183-201), in cui propone la ricostruzione del dramma sulla base di due anfore apule, rispettivamente da Ruvo (Ruvo, M.A.N. Jatta, inv. 36743) e Ceglie del Campo (Berlino, St. Mus., F3240), suscitando le obiezioni di James A. Paton (Paton 1912, pp. 267-276) che in *The Antigone of Euripides* scrive: "for the reconstruction of any lost play there are available, first, the fragments, second, direct testimony as to the plot. The indirect evidence furnished by the mythographers and works of art, though often very valuable, is only secondary, and as a rule cannot be used to correct but only to confirm and elaborate the primary sources". Non per caso il procedimento del ceramografo è assimilato in un passo a quello di Botticelli che "illustra" la Commedia di Dante. Del resto il termine *illustration* si trova anche in altri contributi contemporanei (Huddilston 1898, p. 115; Walters, 1894, pp. 325-327; Goldman, 1910, pp. 110-159).

Che gli studi di Haupt e Watzinger abbiano avuto una circolazione ridotta può apparire naturale (anche se Watzinger negli anni '70 del XIX secolo era ancora citato nella bibliografia di lingua tedesca - Zwierlein-Diehl 1975, pp. 64-74). Stupisce di più il numero relativamente scarso di citazioni di *Greek tragedy*, che a dispetto delle sue debolezze costituisce il primo tentativo di porre il problema delle scene vascolari in una prospettiva moderna. Ma forse ha pesato il fatto che una trentina d'anni dopo Louis Séchan abbia di fatto riscritto il libro con ben maggiore dottrina e consapevolezza, e badando a citare il suo predecessore con oculata parsimonia. In ogni caso, nel periodo che separa Huddilston da Séchan il campo che costui aveva contribuito a delimitare non è stato lasciato incolto (Hauser 1905, pp. 18-41; Paton 1908, pp. 406-416; Goldman 1910; Bleecker Luce jr. 1908, pp. 186-188). Merita di essere ricordato almeno il contributo di Eugen Petersen (1836-1919), che dal 1905 al 1912 resse l'Istituto di Corrispondenza Archeologica di Roma, detestato da collaboratori e borsisti come forse nessun altro segretario prima e dopo (un rientro tardivo o, peggio, una bevuta nelle taverne di Trastevere provocavano terribili reprimende). Alla soglia degli ottant'anni Petersen pubblica uno di suoi libri più impegnativi, *Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst* (Petersen 1915). Per contenuti e impostazione il saggio è più opera di filologo che di archeologo, ma alla base del lavoro c'è ancora la certezza dell'unità inscindibile di arte e poesia, "due rami dello stesso albero" che nella dimensione scenica della tragedia trovano, secondo Petersen, la loro sintesi più alta. Il fatto che solo occasionalmente le pitture vascolari completino il discorso basato sulle fonti (prevalentemente i drammi e i loro *scholia*) è secondario. Al di là dei riferimenti puntuali il libro è il compimento di lunghe ricerche sulla drammaturgia, nelle quali i vasi erano stati un fondamentale strumento di conoscenza, come nel noto articolo del 1904 (Petersen 1904, pp. 99-112) che, sulla base di un'*hydria* del British Museum (E 169 = ARV<sup>2</sup> p. 1062; Addenda<sup>2</sup>, p. 323), proponeva una ricostruzione dell'*Andromeda* di Sofocle rimasta a lungo indiscussa.

### II.3 Le *Études sur la tragédie grecque* di Louis Séchan.

Le *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique grecque* vedono la luce nel 1926 (Séchan 1926). L'autore, Louis Séchan (1882-1968), è un ex-allievo dell'École Normale Supérieure che temporaneamente insegna al liceo di Montpellier ma che diventerà ben presto professore di letteratura greca alla Sorbona, probabilmente anche grazie al successo del libro, che costituisce la sua tesi di abilitazione. L'impianto delle *Études* non è nuovo; segue, anzi, abbastanza da vicino il modello di Vogel e Huddilston: un'introduzione metodologica in cui si tratta dell'influenza della poesia sull'arte figurativa e del rapporto fra teatro e vasi dipinti; tre parti dedicate ai grandi tragici; infine una conclusione nuovamente di carattere metodologico, nella quale spiccano le pagine sulle presunte influenze 'materiali' del teatro, ovvero sugli elementi scenici che si rifletterebero nelle scene vascolari. Pickard Cambridge, recensendo il libro, giudicava gli assunti metodologici dell'introduzione "for the most part on familiar

lines” (Pickard Cambridge 1928, pp. 25-26), eppure le *Études* furono salutate da molti come un’opera innovativa, che colmava un vuoto e fondava un metodo, regolando in via definitiva il problema del rapporto teatro-pittura vascolare. Le ragioni di questa fortuna sono da cercare soprattutto nell’ampiezza e nella profondità dell’indagine, che distingue il volume dai lavori precedenti. Séchan prende in considerazione 53 drammi (10 di Eschilo, 15 di Sofocle, 28 di Euripide) e un numero di vasi enormemente superiore a quello di Huddilston e Watzinger. Inoltre, 36 dei drammi considerati sono perduti e Séchan si assume ovviamente il compito di tentarne la ricostruzione, alla quale, con i frammenti e i *testimonia*, chiama a concorrere a pieno titolo le scene vascolari. Nonostante egli eviti di sbilanciarsi in enunciati troppo *tranchants* e usi di preferenza il termine “influenza”, che può avere significati diversi, anche assai sfumati, per definire il rapporto fra le immagini e tragedie, il modello che applica ai casi concreti è quello del pittore che dipinge tenendo presente il testo teatrale, ‘illustrandolo’ più o meno fedelmente, ma sempre con un preciso livello di intenzionalità. Dietro l’immagine c’è, per Séchan, il testo. Il teatro irradia la propria influenza con la forza del prestigio e della popolarità e la pittura vascolare ne viene impressionata come una pellicola dalla luce, seppur qualche volta un’ombra o un riflesso estranei possano interferire con l’immagine finale. Il concetto di tradizione iconografica e la consapevolezza del condizionamento cui le immagini sono soggette attraverso i meccanismi tecnici di trasmissione sono nel suo lavoro e nella sua visione del problema senz’altro marginali.

#### II.4 Da Séchan a Webster: la linea ‘ottimista’

Le *Études* hanno goduto di grande fortuna. Impressiona il fatto che ottenesse una citazione rispettosa in un articolo di Franz Messerschmidt (1902-1945) che, pure, nega la derivazione delle scene vascolari dalle scenografie drammatiche (Messerschmidt 1932, pp. 123-151). Lo stupore non nasce dalla differenza di opinioni fra citante e citato, ma dal contesto. Perché Messerschmidt, successore di Kaschnitz von Weiberg sulla cattedra di archeologia di Königsberg, era un nazionalista sferzato e presto si sarebbe legato ad Alfred Rosenberg, diventando uno dei più ferventi nazisti fra i giovani professori tedeschi (mori in circostanze oscure nell’aprile 1945 e fu prudentemente dimenticato). La citazione di un autore francese accanto all’ammirabilissimo *Bild und Lied* di Carl Robert, in una bibliografia per il resto quasi esclusivamente tedesca, suona, nel clima di feroce revanscismo della morente Repubblica di Weimar, un tributo tanto eloquente quanto cupo.

Ma se vogliamo guardare a più concreti esiti, è sufficiente ricordare che fra gli anni ‘30 e i primi anni ‘60 del XX secolo sono molti i contributi specifici che si muovono nella direzione indicata da Séchan. Citarli tutti è impossibile ma meritano una segnalazione, ad esempio, i tentativi di ricostruzione delle trilogie eschilee di Achille e Perseo da parte di Helmut Kenner e Thalia Howe, lo studio sulle *Coefore* di Arthur D. Trendall (1909-1979), la ricerca di Kurt Weitzmann (1904-1994) sulle iconografie di derivazione euripidea nell’arte bizantina (Kenner 1941, pp. 1-24; Howe 1953, pp. 269-275; Trendall 1953, pp. 114-126; Sestieri 1959, pp. 40-51; Weitzmann 1949, pp. 159-210. ), e altri ancora ricordati da Thomas B.L. Webster (1905-1974) in due saggi di sintesi particolarmente significativi (Webster 1948, pp. 15-27; Webster 1954, pp.294-308). Tutto il terzo capitolo di *The Theater of Dionysus at Athens* di Sir Arthur Pickard Cambridge (1873-1952), dedicato ai problemi della messa in scena, è costruito sulle testimonianze vascolari in una prospettiva che del lavoro Séchan tiene ampiamente conto (Pickard Cambridge 1946). Qui il rapporto testo-immagine è costantemente definito dalle formule “derived from” oppure “strong influenced by”, cosa che secondo Pickard-Cambridge non vuol dire considerare le scene sui vasi ‘rappresentazioni’ fedeli delle scenografie drammatiche, dato che fra il testo e l’immagine si frappone il filtro delle convenzioni pittoriche, ma che non ne inibisce l’uso come fonti, ed è questo il carattere distintivo della letteratura ottimista. E anche le prime parole di *Illustrations of Greek Drama* di Trendall e Webster (Trendall, Webster 1971) sono un tributo al vecchio maestro: “the present work is in no wise intended as a corpus or as a replacement for Séchan’s excellent *Études*” (Trendall, Webster 1971, p. 1). All’inizio degli anni settanta Séchan era ancora, per i cultori di questi studi, interlocutore unico o quasi.

L’approccio ‘ottimistico’ ha prodotto i risultati più significativi negli anni ‘60 e ‘70 del XX secolo. Un parte del merito va riconosciuta a Thomas Webster, insolita figura di studioso diviso fra gli studi letterari e la storia della ceramica greca, alla quale lo avevano appassionato le lezioni di John Beazley a Oxford (in età matura sostenne di aver accettato una borsa di studio per l’edizione della *Pro Flacco* ciceroniana, pubblicata nel 1933, perché i manoscritti di trovavano in città nei cui musei c’erano importanti collezioni di vasi attici). Una delle sue prime monografie, *Der Niobidenmaler*, apparsa in tedesco (ma scritta in inglese), è in effetti totalmente beazleyana nel metodo e negli intenti, e così il ben più tardo *Potter and Patron in classical Athens*, un libro ancor oggi di uso comune, che si fatica a credere uscito dalla penna

dell'autore di *Illustrations of Greek Drama* (Webster 1935; Webster 1972). La familiarità con il metodo di Beazley spinge Webster a tentare un'impresa nuova: una serie di repertori dedicati alle immagini connesse con il teatro. Nascono così i *Monuments illustrating Old and Middle Comedy* (MOMC), *Monuments illustrating New Comedy* (MNC), *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play* (MTSP), tutti pubblicati in prima e in seconda edizione nei supplementi del Bollettino dell'Institute of Classical Studies di Londra che egli stesso aveva contribuito a fondare (MOMC avrebbe avuto una terza edizione nel 1978; Webster 1960; Webster 1969; Webster 1978; Webster 1961; Webster 1969i; Webster 1962; Webster 1967). Si tratta di liste precedute da introduzioni di carattere storico e metodologico senza nulla di particolarmente innovativo, ma ispirate al modello dei *corpora*, con i materiali classificati per cronologia e provenienza, dotati di bibliografia fondamentale e, soprattutto, con ambizioni di sistematicità. Il filologo impegnato nel lavoro di ricerca del materiale per la ricostruzione dei drammi perduti vi trova un aiuto fondamentale per avvicinare l'ostico materiale figurato. E infatti la pubblicazione dei *Monuments* provoca un aumento considerevole della bibliografia di orientamento ottimistico, con alcuni illustri studiosi come Margot Schmidt, Konrad Schauenburg, Arthur D. Trendall particolarmente impegnati in ricerche su soggetti specifici (Trendall, Webster 1971), mentre contemporaneamente fioriscono gli studi sulla scenografia e la messa in scena (Trendall, Webster 1971).

Nel 1971 Trendall e Webster pubblicano il già citato *Illustrations of Greek Drama*, che si può considerare l'esito ultimo del lavoro avviato con i *Monuments* che Taplin cita come unico precedente diretto di *Pots and Plays* (Trendall, Webster 1971). Quintessenza dell'approccio 'ottimistico', il volume nasce da un'idea di Gisela Richter e trae dai repertori una selezione di materiali organizzati tematicamente e, soprattutto, per la prima volta corredati da un ricco apparato fotografico, in cui trovano spazio le scene di più recente scoperta oppure meno conosciute. Per la tragedia e il dramma satiresco la documentazione è esclusivamente vascolare, e l'idea del vaso come 'illustrazione' del testo, senza o con scarsa mediazione della tradizione iconografica, è più forte che mai. Trendall, che firma le pagine per noi più interessanti dell'introduzione (*South Italian vases and the stage*, pp. 11-13), ribadisce questo punto di vista in modo molto chiaro: "le immagini spesso non sono riferibili a questo o quell'episodio [...] ma puntano piuttosto a dare un'immagine del dramma nel suo complesso, 'qualcosa di simile a un manifesto' che richiama uno o due momenti importanti e la maggior parte dei personaggi, con l'aggiunta di una selezione di divinità, alcune delle quali hanno a che fare con il dramma in quanto chiamate a pronunciare il prologo o l'epilogo" (p. 11). E sulla stessa linea si collocano, pochi anni dopo, la pubblicazione di un gruppo di importanti vasi apuli del Museo di Basilea, fra i quali spicca la celebre *loutrophoros* del Pittore di Dario con il mito di Alceste (inv. S 21) che Margot Schmidt pone in relazione con l'*Alceste* di Euripide (Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976); gli studi di Eva Keuls sui temi delle danadi di Niobe (Keuls 1974; Keuls 1978, 41-68; Keuls 1978i, 83-91); e soprattutto *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* di Anneliese Kossatz-Deissman, primo e, a quanto risulta, unico esempio di approfondimento monografico sul trattamento di un singolo autore tragico nella ceramica suditalica (Kossatz-Deissman 1974).

## II.5 La polemica 'iconocentrica' di Jean-Marc Moret

L'indirizzo 'ottimista', prevalente per mezzo secolo, trova una prima forte confutazione da parte di Jean-Marc Moret, che nel 1975 pubblica la sua tesi dottorale sull'iconografia delle scene connesse con l'*Ilioupersis* nella ceramografia magnogreca (Moret 1975; posizioni simili sono espresse in Metzger 1984, pp. 5-9). Nonostante un approccio inizialmente tradizionale ("avviata [...] con la sostanziale certezza che i risultati avrebbero confermato l'origine teatrale delle scene vascolari, la ricerca ha rapidamente condotto a esiti ben diversi") Moret perviene alla conclusione che l'influenza della tragedia sulla ceramica magnogreca e siceliota sia stata largamente sopravvalutata, al contrario di quanto accade, ad esempio, con le scene comiche (che Moret chiama *fliaciche*), dove i vasi rappresentano in modo non equivoco non solo maschere e costumi, ma spesso anche il palcoscenico. Moret non si dilunga in discussioni di principio; semplicemente in un breve passaggio, attingendo ad *Arte e illusione* di E.H. Gombrich, richiama l'importanza della memoria visiva nella cultura del mondo antico, e per conseguenza il carattere concettuale o "geroglifico" della tradizione iconografica antica, che si serve di "motivi" portatori di significato, ciascuno dei quali vive indipendentemente dai contesti in cui è utilizzato.

Secondo Moret l'idea di un'influenza diretta della scena teatrale sui pittori è un pregiudizio della moderna filologia, che non riesce a immaginare alcuna innovazione se non proveniente da modelli letterari, mentre se anche un pittore attinge un contenuto leggendario da un testo, lo trasforma in immagine utilizzando esclusivamente elementi e pratiche del linguaggio figurativo (p. 262). La storia dei temi mitici è dunque essenzialmente storia di motivi, il cui sviluppo può essere assimilato allo sviluppo delle forme

linguistiche secondo il principio di analogia: Elena e Cassandra che si rifugiano presso il Palladio 'contaminano' l'iconografia del mito di Licurgo, con il folle re tracio che aggredisce la moglie abbracciata alla statua, poiché anche in questo caso si tratta di una donna minacciata da un marito furioso. Un intero capitolo (*Tragédie et céramique: thèmes littéraires et motifs iconographiques*, pp. 228-272) spiega come questo processo, pur così lontano dal mondo letterario, possa generare situazioni simili a quelle messe in scena dagli autori drammatici. Poeti tragici e pittori operano infatti, secondo Moret, in condizioni analoghe, dettate dalla necessità di lavorare in fretta: il poeta per rispettare le scadenze dei concorsi drammatici, il pittore per far fronte alle esigenze della committenza, anche più cogenti delle scadenze pubbliche (la produzione vascolare magnogreca è in gran parte d'occasione, per lo più legata all'ambito funerario). Gli uni e gli altri sono costretti a comporre in modo formulare, ricorrendo a situazioni-tipo che adattano a contesti diversi: la supplica davanti alla statua, l'assassinio presso un altare, la presa per i capelli, le divinità spettatrici e così via. Non ci si può stupire di trovare queste situazioni indipendentemente sulla scena e sui vasi poiché sono situazioni che derivano dalla storia e dalla vita quotidiana, familiari al poeta e all'artigiano per la semplice ragione che chiunque nel mondo greco le aveva direttamente o indirettamente esperite. La somiglianza fra le scene vascolari e le situazioni teatrali è, insomma, una questione di repertorio comune più che di influenza di queste su quelle, cioè di trasferimento di contenuti dalla poesia alla ceramografia. Se un'influenza fra generi diversi esiste, è un'influenza reciproca, d'ambiente, che procede in tutte le direzioni poiché un poeta può essere ispirato da un affresco o da un gruppo scultoreo esattamente come un pittore o un vasaio possono prendere spunto da una rappresentazione tragica. Ognuna di queste è un'espressione della cultura greca che deve essere studiata secondo le proprie regole.

## II.6 Tentativi di mediazione

La posizione di Moret ha segnato una svolta nel dibattito, non tanto per il livello di adesione alle sue tesi, quanto perché ha costretto a una riflessione approfondita sull'approccio 'ottimistico' che Webster, Trendall, Pickard-Cambridge, Schauenburg, Schmidt, in una parola di tutti i principali cultori di questo filone di studi, applicavano come un dato indiscutibile. Con il libro di Moret l'opposizione fra 'ottimisti' e 'prudenti', o se vogliamo fra 'filodrammatici' e 'iconocentrici', che a lungo era rimasta sullo sfondo, senza trasformarsi in aperta contrapposizione di metodo, viene per così dire formalizzata e caricata di una certa *vis* polemica. Manca lo spazio in questa sede per una recensione approfondita dei contributi che negli ultimi trent'anni si sono succeduti, numerosissimi, in una direzione o nell'altra; si possono però indicare, semplificando, almeno tre diverse linee di ricerca: una, minoritaria, che accetta l'impostazione iconocentrica estrema di Moret e nega nella sostanza l'esistenza dell'influenza drammatica sulla scene vascolari; una seconda, che pur accettando in parte le argomentazioni di Moret e prendendo le distanze dagli eccessi del metodo Séchan, continua di fatto a operare nella medesima linea e produce risultati sostanzialmente simili; infine una terza che si pone nella prospettiva di superare la contrapposizione fra le due posizioni e che presenta a sua volta posizioni abbastanza articolate.

a) La linea 'iconocentrica'. Tesa a negare l'esistenza di qualsiasi influenza dei testi, diretta o indiretta, la proposta di Moret ha trovato sostenitori in ambiti specifici, ad esempio nello studio delle relazioni fra l'arte arcaica e i testi omerici, ma è rimasta minoritaria nello studio dei rapporti fra tragedia e pittura vascolare (Snodgrass 1998; inoltre: Lowenstam 1992, pp. 165-198; Lowenstam 1997, pp. 21-76; Lowenstam 2008). In tempi recenti Jocelyn Penny Smith si è posta con decisione su questa strada, già adombrata nella dissertazione dottorale sulle rappresentazioni mitiche delle urne etrusche e sviluppato in forma pienamente coerente in *The parallele worlds of classical art and text* (Small 1972; Small 2003). Il discorso della Small è centrato sulle relazioni fra i principali *media* espressivi della cultura antica, l'oralità, il testo letterario inteso come testo scritto e la produzione delle immagini. La studiosa americana insiste soprattutto sulla specificità dei linguaggi, che rende difficile il travaso immediato dei contenuti dall'uno all'altro, e quasi impossibile la corrispondenza piena dei dettagli, come dimostra l'analisi dei soggetti 'omerici': "qualunque cosa gli artisti pensassero dei testi, ciò che rappresentano è un miscela di elementi diversi: il mondo contemporaneo, la loro idea del passato 'eroico' e il repertorio dei motivi iconografici" (p. 36). Un capitolo del libro affronta il problema dell'influenza del dramma attico sulla pittura vascolare (*The evidence of greek plays*, pp. 37-78), discutendo una serie di casi, in particolare *Andromeda*, *Telefo e Medea*, ritenuti 'esemplari' da studiosi vicini alla linea ottimista. Le conclusioni sono più articolate che nel caso delle scene 'omeriche', ma sempre improntate a un'estrema prudenza. La Small osserva che: 1) esistono rappresentazioni sicure di cori comici nella ceramica attica e *performances* fliaciche – non comiche, come propone Taplin – in quella magnogreca, su questo punto non si discute; 2) le rappresentazioni sicure di tragedie su vasi sono solo tre, tutte su vasi siciliani e tutte di soggetto non

identificabile, caratterizzate da personaggi vestiti di tutto punto per la rappresentazione del palcoscenico; 3) in tutti gli altri casi la presenza di personaggi in nudità eroica, incompatibili con le convenzioni drammatiche, e il fatto che la quasi totalità delle tragedie che sarebbero servite da modello siano perdute, fa sì che il materiale di cui disponiamo sia insufficiente a trarre qualsiasi conclusione. Da tali osservazioni la Small ricava la convinzione – ineccepibile, dal punto di vista del ragionamento – che usare le immagini per ricostruire le opere letterarie perdute sia un'operazione non solo circolare ma anche, e soprattutto, sbagliata. Dovendo indicare un criterio per distinguere gli studiosi 'prudenti' dagli 'ottimisti' o dai 'para-ottimisti', a dispetto di enunciati metodologici spesso più simili di quanto ci si aspetterebbe, non ce n'è uno migliore di questo: la disponibilità ('ottimista') o il rifiuto ('prudente') di usare le immagini come *testimonia philologica*. Rifiuto che è naturalmente altra cosa dal negare a priori, come faceva Moret, che la tradizione iconografica e il teatro potessero in qualche modo interagire. La Small ha ben chiaro che l'interazione è in principio possibile ma che soggiace ai meccanismi della produzione artigianale e alle regole della trasmissione delle immagini. Le parole conclusive del capitolo sono degne di nota:

Di sicuro, se gli artisti assistevano alle *performances* teatrali – ed è probabile che lo facessero – automaticamente ne ricordavano alcuni elementi e li incorporavano nelle loro pitture. L'influenza del teatro deriva dunque più probabilmente dalle rappresentazioni che dai testi. Ma i fattori in gioco sono tre: la memoria orale e visuale di *performances* reali; le fonti visive legate a una tradizione artistica di lungo periodo e la concezione classica della 'malleabilità' del mito. Il risultato è che dobbiamo essere estremamente diffidenti nel dedurre che questo o quel vaso illustra (*depicts*) questo o quel dramma. Vale qui ciò che M.I. Finley diceva della possibilità di usare Omero per ricostruire i fatti della guerra di Troia: "è vero, allo stato attuale non abbiamo altro a cui guardare, ma questo è un peccato, non un'argomento" (Small 2003, p. 78; è significativo che sia affidato a Jocelyn Small il capitolo sull'iconografia nel manuale sulla tragedia greca della nota serie di Blackwell Publishing *A Companion to* – Small 2005 –, circostanza che dice molto sull'orientamento prevalente nella critica anglosassone nell'ultimo decennio).

b) La linea 'ottimista' rivisitata. Negli anni '80 e '90 del XX secolo è stata probabilmente l'indirizzo prevalente. *Comic Angels and other approaches to Greek drama* di Oliver Taplin e *Images of Greek theater* di John R. Green e Eric W. Handley ne sono gli esiti significativi, ai quali in una prospettiva più ampia, che considera l'intero problema del rapporto testo-immagine, corrisponde *Myth into art: poet and painter in classical Greece* di Harvey A. Shapiro (Taplin 1994; Green, Handley 1995; Shapiro 1994). In *Comic Angels* Taplin chiarisce la sua posizione prendendo a esempio il celeberrimo cratere lucano del Pittore di Policoro che rappresenta Medea in fuga sul carro del sole mentre Giasone assiste impotente e due furie osservano la scena dall'alto (Taplin 1994, pp. 22-23).



*Fuga di Medea sul carro dopo l'infanticidio* (cfr. Eur., *Med.*, vv. 1376-ss.), cratere a calice lucano vicino al Pittore di Policoro, ca 400 a.C., Cleveland Museum of Art, 1991.1

Nell'immagine vascolare, che riecheggia da vicino la *Medea* di Euripide del 431 a.C., numerosi dettagli non coincidono con la situazione scenica: Giasone è seminudo, i cadaveri dei figli giacciono sull'altare invece che sul carro, la nutrice che si dispera davanti ai cadaveri non è menzionata nella tragedia, lo stesso vale per i serpenti che trainano il carro di Medea, mentre le furie sono solo brevemente evocate da Giasone nell'invettiva contro Medea. Taplin enumera queste discrepanze, che attribuisce in parte ai condizionamenti tecnici e al repertorio iconografico della pittura vascolare, e conclude:

La mia idea è che il pieno apprezzamento delle scene richiedesse da parte dei loro committenti e utilizzatori la conoscenza del dramma di Euripide, ma che l'osservatore non si aspettasse una rappresentazione esatta di un testo o di una messa in scena. Le divergenze possono essere spiegate da considerazioni iconologiche o da una *performance* locale del dramma, o da un *mélange* di entrambe. Il punto più importante è che il piacere dell'osservatore poteva essere accresciuto da un richiamo fedele della tragedia, ma allo stesso tempo non era compromesso né diminuito dalla modifica di questa o quella scena specifica.

Un convincimento in sé ragionevole, che tuttavia nel concreto dell'analisi porta a subordinare gli aspetti figurativi (quelli che Taplin chiama le "considerazioni iconologiche") al rapporto con il modello drammatico. Poiché è chiaro che il ragionamento presuppone nel ceramografo una nitida memoria della fonte e l'intenzione consapevole di richiamarla sul vaso, seppur senza rigidi vincoli di fedeltà letterale. Una simile presunzione, quando non sia possibile il confronto con il letterario come nel caso della *Medea*, è un terreno viscido sul quale è concreto il rischio di scivolare verso posizioni 'ottimistiche'. Taplin stesso cede più volte alla tentazione di attribuire i singoli dettagli delle scene figurate alle loro presunte fonti, senza aver prima verificato se, come accade quasi sempre, essi non trovino una più prosaica ma plausibile spiegazione nella pratica di bottega (esempi recenti in questo senso: March 1989, pp. 1-36, su posizioni 'ottimistiche' spinte; più recentemente March 2007, pp. 119-139). Lo si vedrà in dettaglio più avanti nel caso delle scene di *Niobe in lutto*.

Nella medesima linea di *Comic angels* si muovono gli studi di J.R. Green, che, dopo essere stato collaboratore di Webster nell'aggiornamento dei repertori di immagini teatrali (Webster, Green, London, 1978; Green 1980, pp. 123-131; Seeberg, Green, Webster 1995), si è a lungo occupato delle rappresentazioni vascolari a soggetto comico (Green 1982, pp. 237-248; Green 1985, pp. 465-472; Green 1985, pp. 95-118; Green 1991, pp. 49-56; Green 1995, pp. 189-205; Green 2001, pp. 37-64; più in generale Green 1994). Partendo dal presupposto che il teatro abbia giocato un ruolo essenziale nell'evoluzione del mondo greco durante il IV secolo (un processo che si apre "con il quasi indiscutibile coinvolgimento dell'individuo negli affari della *polis* e termina nel mondo autoindulgente e votato all'evasione del periodo ellenistico, durante il quale l'individuo si preoccupa soprattutto di trovare la propria personale consolazione"; Green 1995, pp. 93-121: 118 s.), Green vede la nascita dell'*imagérie* teatrale come l'esito di una sorta di equazione in cui teatro, vino e culto dionisiaco forniscono la materia spirituale di cui la nuova società aveva bisogno. Di conseguenza la consapevolezza che i contenuti drammatici debbano attraversare il filtro del repertorio iconografico non gioca mai un ruolo decisivo nel suo discorso, e questo nonostante nei suoi scritti si trovino frequentemente dichiarazioni prudenti: il capitolo quarto di *Images of the greek theater* è esemplare in tal senso (Green, Handley 1995, pp. 93-121: 118 s.; si veda anche il significativo Green 1991, pp. 15-50). Ma esemplari sono anche, in un senso più negativo, alcune pagine sui vasi attici che rappresenterebbero l'*Andromeda* di Sofocle, secondo Green "l'esempio più chiaro e convincente di illustrazioni derivate dal teatro" (Green 1991, pp. 41-44). Si tratta di un equivoco, perché della trama del dramma sofocleo non sappiamo nulla, e se a Green sembra così vicina alle scene vascolari è semplicemente perché essa è stata ricostruita da Eugen Petersen sulla base proprio di quelle scene. Jocelyn Small non manca di trarre partito dalla *gaffe* nella sua polemica 'antiottimistica' (Small 2003). Ma, in questo caso, come darle torto?

e) Le "immagini per lettori" di Luca Giuliani. L'ambizione di individuare una soluzione che superasse, o almeno componesse in modo soddisfacente, la contrapposizione fra l'approccio scettico e quello ottimistico, anche nelle loro forme rivisitate, è stata perseguita con convinzione soprattutto da Luca Giuliani e Oliver Taplin, ma con esiti molto diversi.

Luca Giuliani ha affrontato il problema in una serie di saggi che coprono un periodo di oltre vent'anni (Giuliani 1996, pp. 71-86; Giuliani 1999, pp. 43-52). Nel contributo forse più noto lo studioso tedesco prende le mosse da tre vasi apuli della seconda metà del IV secolo che rappresentano la scena dell'uccisione di Reso da parte di Diomede e il furto dei cavalli traci da parte di Odisseo (1-Napoli, M.A.N. inv. 81863, situla attribuita al Pittore di Licurgo – RvAp p. 417, nr. 18, 360-350 a.C.; 2-Berlino, Staatl. Mus. inv. 1984.39, cratere a volute attribuito al Pittore di Dario – RvAp, Suppl. 2.1, p. 146, nr.

17a, 340 a.C. ca; 3-Berlino, Staatl. Mus. 3157, cratere a volute attribuito al Pittore di Reso – vicino al Pittore dell'Ilioupersis: RVAp p. 441, nr. 102a, 340-330 a.C.). Da lungo tempo questi vasi erano stati posti in connessione con l'omonima tragedia attribuita dalla tradizione ad Euripide (Trendall, Webster 1971 III, 5, 7, con bibliografia precedente). Le scene tuttavia, anche se un nucleo narrativo comune è evidente e lo schema iconografico base è il medesimo, presentano particolari significativi per la comprensione della storia risolti in maniera differente. Il confronto con il decimo libro dell'*Iliade*, che con la tragedia pseudo-euripidea costituisce la nostra fonte più importante, chiarisce che nei vasi, e in particolare nel cratere berlinese del Pittore di Dario i riferimenti non sono univoci: taluni richiamano la situazione della tragedia, ad esempio la presenza del dio-fiume Strimone (che il drammaturgo, forse innovando, introduce come padre di Reso in luogo di un mortale), altri corrispondono alla narrazione epica, come il gesto di Atena che tocca la fronte di Reso, da intendersi come l'atto di indurre al re dormiente il cattivo sogno di cui parla *Il. X*, 496-97. La conclusione, secondo Giuliani, è che le scene vascolari non vogliono rappresentare né la tragedia né il brano epico ma semplicemente la storia di Reso.



*Diomede uccide Reso e Odisseo ruba cavalli traci,*  
cratere a volute apulo attribuito al Pittore di Dario, ca 340 a.C.,  
Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung 1984.39

Al pittore non interessa la letteratura, come potrebbe sembrare a prima vista, bensì il mito. "La distinzione – osserva Giuliani – può sembrare un voler spaccare il capello in quattro, ma non è così se consideriamo quelle che erano le aspettative del pubblico" (p. 85). Perché i vasi apuli erano oggetti di lusso prodotti per essere collocati nelle tombe e le scene dipinte avevano un significato eminentemente allegorico, legato al rituale funebre; agli occhi dell'osservatore stabilivano un legame fra il mito e la realtà, ovvero lo *status* del defunto e il lutto dei congiunti. La scelta del tema determinava il messaggio che i familiari affidavano alla comunità, e il vaso costituiva lo specchio in cui la realtà della morte si rifletteva allegoricamente nel mito (Small 2003). Il fatto che le scene risultino così spesso vicine a situazioni letterarie, specialmente a quelle drammatiche, non dipende secondo Giuliani dalla volontà dei pittori di 'illustrare' questo o quel testo, ma dal fatto che la società per i quali i vasi erano prodotti era una società colta e letterata, in cui una buona parte della popolazione frequentava i teatri e leggeva o ascoltava ogni genere di opere, comprese le tragedie (Giuliani 2001, 17-38, specialmente 22-27; Giuliani 2003, specialmente pp. 231-262; Giuliani 2010, pp. 239-256). Tragedia, commedia, epica, oratoria e altre forme aleggiavano, per così dire, nell'aria e permeavano la vita di larghi strati della popolazione. Giuliani insiste

su questo punto in modo particolare nei contributi più recenti, ove parla di *Bilder für Hörer e Bilder für Leser*, cioè di immagini per uditori e immagini per lettori, ipotizzando che la vasta circolazione dei testi plasmasse le aspettative del pubblico e condizionasse il lavoro dei ceramografi (Giuliani 2002, pp. 338-343). Le stesse orazioni pronunciate durante le cerimonie funebri potevano costituire un supporto all'interpretazione delle scene. Si tratta di una proposta raffinata, che piegherebbe le 'mani libere' dei ceramografi rispetto ai loro presunti modelli teatrali, senza però negare a priori che il teatro esercitasse un'influenza sulla genesi delle scene. Anzi il contrario: poiché se è il mito al centro dell'interesse, pare ovvio che la tradizione figurativa, i racconti epici più popolari, singole versioni drammatiche di successo fornissero spunti e motivi che contribuivano a conferire *appeal* alla scena rappresentata.

d) *Pots and Plays* di Oliver Taplin. Di altro segno il tentativo di superamento delle posizioni tradizionali operato da Oliver Taplin (Taplin 2007a). *Pots and Plays*, il titolo del suo ultimo libro sull'argomento, è divenuto quasi una formula, come dimostra il convegno organizzato nel marzo 2011 presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (un indice degli interventi con brevi *abstracts* è disponibile *on-line*), l'intestazione del presente seminario e il tema di ricerca di questa stessa rivista. La posizione di Taplin (sul testo si vedano la recensione di Anna Banfi nel numero 65 di Engramma e il testo della conferenza tenuta da Oliver Taplin presso l'università di Catania nel gennaio 2010, nel numero 78 di Engramma) è per certi aspetti più tradizionale di quella di Giuliani. A scorrere il volume si nota subito che la struttura ricalca quella delle *Études* di Séchan: un'introduzione metodologica che pone i fondamenti dell'indagine e delinea uno scenario plausibile per la diffusione della tragedia attica in Italia meridionale nel IV secolo, poi cinque capitoli dedicati all'analisi dei singoli vasi, uno ciascuno per Eschilo e Sofocle, due per Euripide (uno per i drammi conservati, uno per quelli frammentari), uno infine per le tragedie perdute non identificabili. Il materiale 'euripideo' è stato diviso in due poiché da solo fornisce quasi la metà delle scene oggetto di analisi, 52 su 109, di cui 27 riferite a tragedie frammentarie, per un totale di oltre cento pagine.

L'obiettivo primario dichiarato da Taplin è di riportare al centro dell'attenzione il rapporto fra i vasi e il teatro. Tutta la prima parte dell'introduzione è dedicata a delineare un contesto storico nel quale il fenomeno dell'influenza teatrale sulla ceramografia, fenomeno inteso qui nella sua accezione più ampia, risulti plausibile. Si tratta della discussione dei pochi dati, letterari e archeologici, sui quali è possibile fondare l'affermazione che il dramma attico abbia goduto di popolarità in Italia meridionale e in Sicilia durante il IV secolo. La conclusione è, questa volta sì, estremamente ottimista (in senso letterale e non traslato): "it is not quite a hundred percent certain that 'Attic tragedies were both popular and performed in the fourth century in Apulia', but it is extremely likely – perhaps ninety-nine percent?". Qui è il presupposto dell'intero lavoro: è altamente probabile che il teatro tragico sia stato ben presente ai pittori di vasi, dunque possiamo aspettarci che abbia esercitato un'influenza sulla loro opera. Taplin rivendica a più riprese che un simile assunto non significa affatto aderire alle vecchie tesi 'ottimistiche'. Il pittore e il suo pubblico appaiono a Taplin interessati alla storia che le immagini raccontano, non alla realtà del palcoscenico che può celarsi dietro di essa: "the tragedy-related pictures [...] are paintings of a myth, not paintings of a play" (p. 28). Ma questo non autorizza la conclusione che non esista alcun rapporto fra immagine e tragedia, come sostengono gli scettici:

The vases are not, then, accordingly to my approach, banal 'illustrations', nor are they *dependent* or *derived* from plays. They are *informed* by the plays; they mean more, and have more interest and depth, for someone who knows the play in question. That is what I mean by calling a vase 'related to a tragedy' (p. 25).

In sostanza Taplin propone di sostituire al rapporto di subordinazione della letteratura 'ottimistica', che considerava l'immagine un mero riflesso della *performance*, un rapporto mediato e complesso, in cui gli stimoli che provengono dal teatro vengono rielaborati dai pittori in modo costruttivo: producendo immagini possono allontanarsi anche significativamente dall'impulso di partenza. Questo tipo di rapporto si evidenzia per contrasto con i vasi 'comici', nei quali i richiami convenzionali al teatro sono chiarissimi (maschere, costumi con grandi falli pendenti, pance e sederi sporgenti, piattaforme sopraelevate e dotate di scale su cui agiscono gli attori). Nulla di simile esiste nei vasi a soggetto tragico, nei quali le allusioni alla scena mancano del tutto, e anzi vi sono particolari incompatibili con la prassi drammatica, il più comune dei quali è la nudità eroica della maggior parte dei personaggi maschili in giovane età. Anche le sontuose vesti ricamate a maniche lunghe indossate da re e stranieri, spesso interpretate come costumi di scena, sono solo un motivo *standard* che caratterizza le figure esotiche e non costituisce un legame con il teatro (certo, la loro derivazione dai costumi di scena è possibile: ma altro è la genesi di un motivo, altro il suo significato funzionale).

Per questo Taplin si sforza di individuare nelle immagini degli elementi che potessero servire come 'segnali' del rapporto col teatro: segnali non espliciti come quelli delle scene comiche, ma tali comunque da orientare e arricchire la lettura che uno spettatore 'informato' poteva fare dell'immagine. Questi elementi sono, secondo Taplin, classificabili in tre gruppi: a) spunti narrativi; b) segnali di relazione interni; c) segnali extradrammatici. Per il primo gruppo il meccanismo sembrerebbe semplice: se i particolari di una scena ricordano da vicino una tragedia, lo spettatore coglieva la relazione, in caso contrario questo non avveniva. In realtà la questione è più complicata: l'alto numero delle tragedie circolanti (nell'ordine delle migliaia), il peso delle scelte individuali nel privilegiare un aspetto o un altro della storia, la possibilità di divaricazioni di origine iconografica fanno sì che né la corrispondenza dei contenuti sia garanzia di riconoscibilità del riferimento alla tragedia, né eventuali discrepanze siano ragione sufficiente per negare che tale rapporto esista. Taplin insiste sul fatto che la vicinanza fra un'immagine e una tragedia non è *mai* di per sé decisiva: ogni singolo caso necessita di un approccio, per così dire, individuale, una considerazione bilanciata di tutte le componenti in gioco.

Simile è il discorso per i 'segnali di relazione' interni. Il fatto che le scene tragiche non abbiano mai, a differenza di quelle comiche, richiami teatrali espliciti non significa che non vi si possa individuare nessuna traccia di ciò che dal teatro proveniva. Al contrario, la familiarità del pittore e dello spettatore con la dimensione visuale della *performance* fa sì che certi elementi si trasferissero più o meno consapevolmente dalla scena all'immagine, finendo per entrare nel repertorio iconografico. Elementi inevitabilmente eterogenei, che Taplin elenca e puntualmente commenta: 1) il costume; 2) i *kothurnoi*; 3) i portici; 4) l'arco di roccia; 5) le figure anonime; 6) il vecchietto (detto Pedagogo); 7) le Furie e altre figure correlate; 8) le scene di supplica. Cosa importante, nessuno di essi secondo Taplin può essere considerato un indicatore infallibile della connessione teatrale, ma alcuni hanno più peso di altri: l'arco di roccia (4) e il pedagogo (6) sarebbero ad esempio "pretty strong *prima facie* indicators" (p. 37), segnali quasi più espliciti che impliciti, derivati forse da elementi prefabbricati della scenografia (l'arco) e da un personaggio usato di frequente dai tragediografi (Pedagogo). Si potrebbe obiettare che, indipendentemente dalla sua natura, un indicatore non sicuro è sempre più fonte di dubbio che di certezza ed è quindi discutibile che possa essere considerato un 'segnale'. In ogni caso non è questa la sede per valutare nel merito l'affidabilità di ciascuno di essi: alcuni, in particolare l'arco di roccia, indicatore di *prima facie*, lo sono già stati, con conclusioni negative (Rosco 2003, pp. 75-99).

Il terzo gruppo di segnali, apparentemente marginale rispetto ai primi due, è costituito dai segnali extradrammatici, ovvero non legati direttamente alla *performance* scenica. Si tratta essenzialmente di due particolari: la presenza nelle scene di iscrizioni con nomi di personaggi in dialetto attico attribuiti e la rappresentazione di tripodi. Il primo è ben comprensibile: nell'Apulia linguisticamente dorica i nomi con vocalismo attico sembrano indicare una centralità della tragedia nella formazione del repertorio narrativo popolare, se non addirittura che le iscrizioni fossero copiate da fonti scritte (ma su questo punto ci sono indizi in senso contrario). Quanto ai tripodi, essi sono poco comuni nella ceramografia magnogreca e il vaso di Pronomos mostra che erano probabilmente legati alle vittorie negli agoni teatrali.



### III. Ricognizione bibliografica (a cura di Claudia Crocetta, Emanuele Pulvirenti) aggiornamento a luglio 2012

Il presente lavoro si propone come un primo strumento di orientamento per la ricerca bibliografica sul tema *'Pots&Plays – scene teatrali e pittura vascolare, V-IV secolo a.C.'*. Scopo di questa ricognizione non è fornire un quadro esaustivo degli studi sul tema, ma proporre i testi base di riferimento, e segnalare spunti – contenuti in monografie o saggi particolarmente illuminanti – utili per la definizione di una strumentazione ermeneutica originale e rigorosa.

Per la vastità quasi sterminata dell'ambito di ricerca, e per la natura metodologicamente innovativa del nuovo fronte di studi, la ricognizione bibliografica qui proposta si configura necessariamente come un lavoro *in fieri*, che sarà soggetto a costanti aggiornamenti e ampliamenti. In questa direzione, invitiamo gli studiosi e i membri della comunità scientifica internazionale interessati al tema a contattare il seminario di ricerca *Pots&Plays* che fa capo alla rivista "Engramma", per segnalare integrazioni e aggiornamenti, scrivendo all'indirizzo <engramma@engramma.it>.

Per alcuni dei testi presentati in questa selezione, si è ritenuto utile proporre una scheda bibliografica, più o meno ampia: le schede si presentano con una struttura non uniforme, dovuta all'eterogeneità degli approcci disciplinari all'argomento e alla minore o maggiore puntualità e pertinenza delle voci bibliografiche selezionate rispetto al tema di ricerca *Pots&Plays*.

Aellen 1994

C. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personifications dans la céramique italote*, voll. I-II, Zürich 1994.

Allan 2001

W. Allan, *Euripides in Megale Hellas. Some Aspects of the Early Reception of Tragedy*, "GaR" 48, 2001, pp. 67-86.

Alroth 1992

B. Alroth, *Changing Modes in the Representation of Cult Images*, in *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult (Delphi, 16-18 novembre 1990), ed. by R. Hägg, Athènes-Liège 1992, pp. 9-46.

Arias 1990

P.E. Arias, *Mito greco sui vasi attici rinvenuti in Sicilia*, in *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia*, Atti del convegno internazionale (Catania, Camarina, Gela, Vittoria, 28 marzo-1 aprile 1990), vol. I, Palermo 1996, pp. 11-18.

Arnott 1962

P.D. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the 5th Century B.C.*, Oxford 1962.

Arnott 1989

P.D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York 1989.

Bertino 1975

A. Bertino, *Sulla fonte di ispirazione delle scene di soggetto teatrale sui vasi a figure rosse del IV secolo a.C.*, in *Archaeologica. Scritti in onore di Aldo Neppi Modona*, a cura di N. Caffarello, Firenze 1975.

Bieber 1961

M. Bieber, *History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton 1961.

Bleecker Luce Jr 1908

S. Bleecker Luce Jr., *A Scene from Aristophanes on a Greek Vase-Painting*, "Classical Weekly" 11, nr. 24, 1908, pp. 186-188.

Boardman 1975

J. Boardman, *Athenian Red-Figured Vases. The Archaic Period. A Handbook*, London 1975.

Boardman 1989

J. Boardman, *Athenian Red-Figured Vases. The Classical Period*, London 1989.

Boardman 1990

J. Boardman, *The Greek Art of Narrative*, in *Eumousia. Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou*, ed. by J.-P. Descœudres, Sydney 1990, pp. 57-62.

Bottini 1992

A. Bottini, *Archeologia della salvezza*, Milano 1992.

Bremer 1976

J.M. Bremer, *Why Messenger-Speeches?*, in *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, ed. by J.M. Bremer, S. Radt, C.J. Ruijgh, Amsterdam 1976, pp. 29-48.

Breton Connelly 1993

J. Breton Connelly, *Ajax and Cassandra at the Trojan Palladion*, in *Narrative and Image in Attic Vase Painting*, ed. by P.J. Holliday, New York 1993.

Brown 1984

A.L. Brown, *Three and Scene-Painting Sophocles*, "ProcCambrPhilSoc" 210, 1984, pp. 1-17.

Calder 1979

W.M. Calder III, *A Reconstruction of Euripides Philoctetes*, in *Greek Numismatics and Archaeology. Essays in Honor of Margaret Thompson*, ed. by O. Mørkholm and N.M. Waggoner, Wetteren 1979, pp. 53-62.

Capone 1935

G. Capone, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Firenze 1935.

Catteruccia 1951

L.M. Catteruccia, *Pitture vascolari italiote di soggetto teatrale comico*, Roma 1951.

Corchia 1990

R. Corchia, *Parola e immagine: dalla 'poesia' all'iconografia*, "Archeologia Classica" XLII, 1990, pp. 377ss.

Csapo 2001

E. Csapo, *The First Artistic Representations of Theatre: Dramatic Illusion and Dramatic Performance in Attic and South-Italian Art*, in *Theatre and Visual Arts*, ed. by G. Katz and D. Pietropaolo, Ottawa 2001, pp. 17-38.

Csapo, Slater 1995

E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1995.

De Cesare 1997

M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1997.

Döhle 1967

B. Döhle, *Die Achilleus des Aischylos in ihrer Auswirkung auf die attische Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts*, "Klio" 49, 1967, pp. 63-149.

Donoyelle, Iozzo 2009

M. Donoyelle, M. Iozzo, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile*, Paris 2009.

Easterling 1993

P. Easterling, *Actor as Icon*, in *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, ed. by P. Easterling and E. Hall, Oxford 2002.

Easterling 2002

*Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, ed. by P. Easterling and E. Hall, Oxford 2002.

Ghiron Bistagne 1971

P. Ghiron Bistagne, *La messa in scena della commedia attica antica*, "Dioniso" XLV, 1971, pp. 231-250.

Gigante 1971

M. Gigante, *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Napoli 1971.

Giuliani 1995

L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen fuer eine Apulische Totenfeier*, Berlin 1995.

Giuliani 1996

L. Giuliani, *Rhesus between Dream and Death: On the Relation of Image to Literature in Apulian Vase-Painting*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 41, 1996, pp. 71-86.

Giuliani 1998

L. Giuliani, *Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula*, in *Im Spiegel des Mythos, Bilderwelt und Lebenswelt*, atti del colloquio (Roma, 19-20 febbraio 1998), hrsg. von F. de Angelis und d. S. Muth, Wiesbaden, 1999, pp. 43-52.

Giuliani 2001

L. Giuliani, *Sleeping Furies. Allegory, Narration and the Impact of Texts in Apulian Vase-Painting*, "ScrClIsr" 20, 2001, pp. 17-38: spec. 22-27.

Giuliani 2002

L. Giuliani, *Bilder für Hörer und Bilder für Leser. Zur Veränderung der narrativen Ikonographie in klassischer Zeit*, in *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Eine Ausstel.*, im Martin-Gropius-Bau (Berlin 1. Mär. - 2. Jun. 2002) und in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Bonn 5. Jul. - 6. Okt. 2002), Mainz 2002, pp. 338-343.

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003, spec. pp. 231-262.

Giuliani 2009

L. Giuliani, *Rhesos. On the Production of Images and the Reading of Texts*, in *Μυθοί, κείμενα, εικόνες. Ομηρικά έπη και αρχαία ελληνική τέχνη. Από τα Πρακτικά του ΙΑ' διεθνούς Συνεδρίου για την Οδύσσεια, 10άκη, 15-19 Σεπτ. 2009 (Myths, Texts, Images. Homeric Epics and Ancient Greek Art. Proceedings of the 11th International Symposium on the Odyssey, Ithaca, Sept. 15-19, 2009)*, ed. by E. Walter-Karydi, 10άκη 2010, pp. 239-256.

Giuliani e Most 2007

L. Giuliani, G.W. Most, *Medea in Eleusis*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007.

Goldhill e Osborne 1994

S. Goldhill, R. Osborne, *Art and Text in the Ancient Greek Culture*, Cambridge-New York 1994.

Gogos 1985

S. Gogos, *Die Andromache des Euripides auf einem Kraterbild in Bari. Eine neue Interpretation*, in *Lebendige Altertumswissenschaft. Festgabe zur Vollendung des 70. Lebensjahres von Hermann Vetters*, hrsg. von Komitee Festschr. für Hermann Vetters, Wien 1985, pp. 77-79.

Goldman 1910

H. Goldman, *The Oresteia of Aeschylus as Illustrated by Greek Vase-Painting*, "HarvStClPhil" 21, 1910, pp. 110-159.

Green 1980

J.R. Green, *Additions to "Monuments illustrating Old and Middle Comedy"*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 27, 1980.

Green 1982

J.R. Green, *Dedications of Masks*, "RA", 1982, pp. 237-248.

Green 1985

J.R. Green, *A Representation of the Birds of Aristophanes*, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, ed. by J. Frel and S. Knudsen Morgan, vol. 2, Malibu 1985, pp. 95-118.

Green 1985a

J.R. Green, *Drunk Again. A Study in the Iconography of the Comic Theater*, "AJA" 89, 1985, pp. 465-472.

Green 1991

J.R. Green, *Notes on Phlyax Vases*, "NumAntCl" 20, 1991, pp. 49-56.

Green 1991a

J.R. Green, *On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens*, "GrRomByzSt" 32, 1991, pp. 15-50.

Green 1994

J.R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, London 1994.

Green 1995

J.R. Green, *Rolling Drunk. A Comic Slave in Canberra and some Iconographic Conventions*, "NumAntCl" 24, 1995, pp. 189-205.

Green 1995a

J.R. Green, *Theatrical Motifs in Non Theatrical Contexts on Vases of Later Fifth and Fourth Century*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies", Supplement 66: Stage Directions, 1995, pp. 93-122.

Green 2001

J.R. Green, *Comic Cuts. Snippets of Action on the Greek Comic Stage*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 45, 2001, pp. 37-64.

Green, Handley 1995

J.R. Green, E. Handley, *Images of the Greek Theatre*, London 1995.

Gregory 2005

*A Companion to Greek Tragedy*, ed. by J. Gregory, Malden (MA) 2005

Hall 2007

E. Hall, *Tragedy Personified*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007.

Hamilton 1992

P.J. Hamilton, *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*, Ann Arbor 1992.

Haupt 1896

G. Haupt, *Commentationes archaeologicae in Aeschylum*, in *Dissertationes philologicae Halenses*, vol. 13.2, Halis Saxonum, 1896 [1897].

Hauser 1905

F. Hauser, *Nausikaa: Pyxis im Fine-Arts-Museum zu Boston*, "ÖJh" 8, 1905, pp. 18-41.

Hausmann 1958

U. Hausmann, *Zur Antiope des Euripides. Ein hellenistischer Reliefbecher in Athen*, "AM" 73, 1958, pp. 50-57.

Hoffmann 1994

H. Hoffmann, *Dulce et decorum est pro patria mori: The Imagery of Heroic Immortality on Athenian Painted Vases*, in *Art and Text in the Ancient Greek Culture*, in S. Goldhill, R. Osborne, *Art and Text in the Ancient Greek Culture*, Cambridge-New York 1994, pp. 28-51.

Howe 1953

Th.Ph. Howe, *Illustrations to Aeschylus' Tetralogy on the Perseus Theme*, "AJA" 57, 1953, pp. 269-275.

Huddilston 1898

J.H. Huddilston, *Greek Tragedy in the Light of Vase-Paintings*, London 1898.

Huddilston 1898a

J.H. Huddilston, *The Attitude of the Greek Tragedians Toward Art*, London 1898.

Huddilston 1899

J.H. Huddilston, *An Archaeological Study of the Antigone of Euripides*, "AJA" 3, 1899, pp. 183-201.

Huddilston 1900

J.H. Huddilston, *Die Griechische Tragödie im Lichte der Vasenmalerei*, Freiburg 1900.

Jameson 1986

M.H. Jameson, *Sophocles, Antigone 1005-1022. An Illustration*, in *Greek Tragedy and Its Legacy. Essays presented to D.J. Conacher*, ed. M. Cropp, Calgary 1986, pp. 59-65.

Jucker 1998

I. Jucker, *Euripides und der Mythos von Orest und Iphigenie in der bildenden Kunst*, in *Euripides, Iphigenie bei den Taurern*, hrsg. von B. Zimmermann, Stuttgart 1998, pp. 105-138.

Karamanou 2002-2003

I. Karamanou, *An Apulian Volute-Crater Inspired by Euripides' Dictys*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 46, 2002-2003, pp. 167-175.

Kenner 1941

H. Kenner, *Zur Achilleis des Aischylos*, "ÖJh" 33, 1941, pp. 1-24.

Kerényi 1961

K. Kerényi, *Aischylos und das Werk eines Vasenmalers in Ancona*, "RM" 68, 1961, pp. 164-166.

Keuls 1974

E. Keuls, *The Water Carriers in Hades. A Study of Catharsis through Toil in Classical Antiquity*, Amsterdam 1974.

Keuls 1978

E. Keuls, *Aeschylus' Niobe and Apulian Funerary Symbolism*, "ZPE" 30, 1978, 41-68.

Keuls 1978a

E. Keuls, *The Happy Ending. Classical Tragedy and Funerary Art*, "MededRom", n.s. 5, 40, 1978, pp. 83-91.

Keuls 1990

E.C. Keuls, *Clytemnestra and Telephus in Greek Vase-Painting*, in *Eumousia, Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou*, ed. by J.-P. Descœudres, Sydney 1990, pp. 87-94.

Keuls 1996

E. Keuls, *Scenes from Attic Tragedy on Vases Found in Sicily and Lipari*, in *I vasi attici e altre ceramiche coeve in Sicilia*, Atti del convegno internazionale (Catania, Camarina, Gela, Vittoria, 28 marzo-1 aprile 1990), Palermo 1996, pp. 55-64.

Keuls 1997

E.C. Keuls, *Painter and Poet in Ancient Greece Iconography and Literary Arts*, Stuttgart-Leipzig 1997.

Klein 1886

W. Klein, *Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei*, 2. umgearb. Aufl., Wien 1886.

Kossatz Deissmann 1978

A. Kossatz Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz 1978.

Lissarrague 2007

F. Lissarrague, *Looking at the Shield Devices: Tragedy and Vase-Painting*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007, pp. 151-164.

Lissarrague 2008

F. Lissarrague, *Image and Representation in the Pottery of Magna Graecia*, in *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, ed. by M. Revermann and P. Wilson, Oxford 2008.

Lowenstam 1992

S. Lowenstam, *The Use of Vase-Depictions in Homeric Studies*, "Transactions of the American Philological Association" 122, 1992, pp. 165-198.

Lowenstam 1997

S. Lowenstam, *Talking Vases. The Relationship Between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myth*, "Transactions of the American Philological Association" 127, 1997, pp. 21-76.

Lowenstam 2008

S. Lowenstam, *As Witnessed by Images. The Trojan War in Greek and Etruscan Art*, Baltimore 2008.

March 1989

J. March, *Euripides' Bakchai: A Reconsideration in the Light of Vase Painting*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 36, 1989, pp. 1-65.

March 2000

J.R. March, *Vases and Tragic Drama. Euripides' Medea and Sophocles' lost Tereus*, in *Word and Image in Ancient Greece*, ed. N.K. Rutter and B.A. Sparkes, Edinburgh 2000, pp. 119-139.

Mayo 1982

M.E. Mayo, *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*, Richmond (VA) 1982.

Messerschmidt 1932

F. Messerschmidt, *Bühnebild und Vasenmalerei*, "RM" 1932, pp. 123-151.

Metzger 1951

H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV siècle*, Paris 1951.

Metzger 1965

H. Metzger, *Recherches sur l'Imagerie Athenienne*, Paris 1965.

Metzger 1976

H. Metzger, *Creation consciente ou image grattée? A propos d'une figure de jeune dieu chthonien des arts de l'Italie méridionale*, Rome 1976.

Metzger 1984

H. Metzger, *Une nouvelle approche de l'image*, "BsocBiblReinach" 2, 1984, pp. 5-9.

Mingazzini 1965-66

P. Mingazzini, *Pitture vascolari e frontespizi di drammi teatrali*, "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia" 38, 1965-66, pp. 69-77.

Moret 1975

J.M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italote: les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Genève 1975.

Moret 1987

J.M. Moret, *Oedipe, la Sphinx et les Thebains. Essai de mythologie iconographique*, Genève 1987.

Nalimova 2010

N.A. Nalimova, *Phigalian Frieze and Trojan Euripides' Tragedies. On the Question of the Influence of Theater upon the Ancient Greek Plastic Arts*, "Aristej. Aristeeas. Philologia classica et historia antica" 1, 2010, pp. 131-142.

Neijedam 1987

K. Neijedam, *A Fresco Showing a Hellenistic Performance of Euripides' Iphigenia in Aulis*, "Analecta Romana Instituti Danici" 16, 1987, pp. 53-59.

O'Sullivan 2008

P. O'Sullivan, *Aeschylus, Euripides, and Tragic Painting. Two Scenes from Agamemnon and Hecuba*, "AJPh" 129, 2008, pp. 173-198.

Padgett 1993

M.J. Padgett, *Vase-Painting in Italy. Red Figure and Related Works in the Museum of Fine Arts*, Boston 1993.

Paton 1908

- J.M. Paton, *The Death of Thersites on an Apulian Amphora in the Boston Museum of Fine Arts*, "AJA", 12, 1908, pp. 406-416.
- Petersen 1915  
E. Petersen, *Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst*, Bonn 1915.
- Pickard Cambridge 1928  
A.W. Pickard Cambridge, *Rec. a L. Séchan, Études sur la tragédie Grecque etc.*, "CIR" 42, 1928, pp. 25-26.
- Pickard Cambridge 1946  
A.W. Pickard Cambridge, *The Theater of Dionysus at Athens*, Oxford 1946.
- Pickard Cambridge 1953  
A.W. Pickard Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953.
- Rasmussen, Spivey 1991  
*Looking at Greek Vases*, ed. by T. Rasmussen and N. Spivey, Cambridge 1991.
- Reinhardt 2008  
U. Reinhardt, *Hellenistische Reliefbecher mit Szenen aus Dramen des Euripides und die antiken Anfänge textbegleitender Illustrierung*, "WSI" 121, 2008, pp. 85-102.
- Robert 1881  
C. Robert, *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlin 1881.
- Robert 1890  
C. Robert, *Homerische Becher*, in *50. Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin*, Berlin 1890, pp. 1-96.
- Roscino 2003  
C. Roscino, *Elementi scenici ed iconografia nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico. L'arco roccioso*, in *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Atti del convegno internazionale (Roma 16-18 ottobre 2001), a cura di A. Martina, Roma 2003 [ma 2004], pp. 75-99.
- Rudolph 1996  
W. Rudolph, *Euripides' Hippolytos. Once or Twice? A Bronze Relief Tondo in the Indiana University Art Museum. The Myth of Hippolytos*, "Thetis" 3, 1996, pp. 81-98.
- Rutter, Sparkes 2007  
N.K. Rutter, B.A. Sparkes, *Vases and Tragic Drama: Euripides' Medea and Sophocles' Iphigeneia at Aulis*, in *Word and Image in Ancient Greece*, ed. by N.K. Rutter, B.A. Sparkes, Edinburgh, 2007, pp. 119-139.
- Schauenburg 1967  
K. Schauenburg, *Die Bostoner Andromeda-Pelike und Sophokles*, "AuA" 13, 1967, pp. 1-10.
- Schefold 1976  
K. Schefold, *Sophokles' Aias auf einer Lekythos*, "AntK" 19, 1976, pp. 71-78.
- Schmidt 1967  
M. Schmidt, *Herakliden. Illustrationen zu Tragödien des Euripides und Sophokles*, in *Gestalt und Geschichte. Festschrift Karl Schefold zu seinem 60. Geburtstag am 26. Januar 1965*, hrsg. M. Rohde-Liegle et al., Bern 1967, pp. 174-185.
- Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976  
M. Schmidt, A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Eine Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel*, Basel 1976.
- Séchan 1926  
L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- Seeberg, Green, Webster 1995  
A. Seeberg, J. Green, T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy. Third edition, rev. and enl.*, ed. by A. Seeberg, J.R. Green, T.B.L. Webster, London 1995 ("BICS", Suppl. 50).
- Sestieri 1959  
P.C. Sestieri, *Riflessi di dramma eschilei nella ceramica pestana*, "Dioniso" 22, 1959, pp. 40-51.
- Shapiro 1993  
H.A. Shapiro, *Personification in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts. 600-400 B.C.*, Zürich 1993.
- Shapiro 1994  
H.A. Shapiro, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, London 1994.
- Shuttleworth Kraus 2007  
*Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007.

- Small 1972  
J.P. Small, *Studies Related to the Theban Cycle on Late Etruscan Urns*, PhD Diss., Princeton University, 1972.
- Small 2003  
J.P. Small, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003.
- Snodgrass 1998  
A. Snodgrass, *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge 1998.
- Taplin 1977  
O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Taplin 1978  
O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 1978.
- Taplin 1994  
O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama*, Oxford-New York 1994.
- Taplin 1995  
O. Taplin, *Opening Performance: Closing Texts?*, "Essays in Criticism" 45, 1995, pp. 93-120.
- Taplin 2007  
O. Taplin, *A New Pair of Pairs: Tragic Witness in Western Greek Vase-Painting?*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Krus, Oxford 2007
- Taplin 2007a  
O. Taplin, *Pots and Plays*, Oxford 2007.
- Taplin, Wyles 2010  
O. Taplin, R. Wyles, *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford 2010.
- Todisco 2002  
L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, immagini, architettura*, Milano 2002.
- Todisco 2003  
*La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, a cura di L. Todisco, Roma 2003.
- Todisco 2006  
L. Todisco, *Pittura e ceramica figurata tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia*, Bari-Roma 2006.
- Touchefeu 1983  
O. Touchefeu, *Lecture des images mythologiques: un exemple d'images sans texte, la mort d'Astyanax*, in *Image et Céramique Grecque: actes du colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982*, éd. par F. Lissarrague et F. Thelamon, Rouen 1983.
- Trendall 1953  
A.D. Trendall, *The Choephoroi Painter*, in *Studies Presented to David Moore Robinson*, ed by G.E. Mylonas, II, Saint Louis 1953, pp. 114-126.
- Trendall 1967  
A.D. Trendall, *Phlyax Vases*, University of London, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl., 19, 1967.
- Trendall 1974  
A.D. Trendall, *Early South Italian Vase-Painting*, Mainz 1974.
- Trendall 1982  
A.D. Trendall, *Vase-Painting in South Italy and Sicily*, in M.E. Mayo, *The Art of South Italy. Vases from Magna Grecia*, Richmond (VA) 1982.
- Trendall 1983  
A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, University of London, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl., 41, 1983.
- Trendall 1987  
A.D. Trendall, *The Red-figured Vases of Paestum*, Rome 1987.
- Trendall 1989  
A.D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily: A Handbook*, London 1989.
- Trendall 1991  
A.D. Trendall, *Farce and Tragedy in South Italian Vase-Painting*, in *Looking at Greek Vases*, ed. by T. Rasmussen and N. Spivey, Cambridge 1991.
- Trendall e Cambitoglou 1983

- A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, University of London, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl. 42, 1983.
- Trendall e Webster 1971  
A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustration of Greek Drama*, London 1971.
- Valakas 2002  
K. Valakas, *The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr Plays*, in *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, ed. by P.E. Easterling and E. M. Hall, Cambridge 2002, pp. 71-94.
- Vogel 1886  
J. Vogel, *Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden*, Leipzig 1886.
- Walters 1894  
H.B. Walters, *Illustrations of Euripides' 'Phoenissae'*, "CIR" 8, nr. 7, 1894, pp. 325-327.
- Watzinger 1899  
C. Watzinger, *De vasculis pictis Tarentinis capita selecta*, Darmstadtii 1899.
- Webster 1935  
T.B.L. Webster, *Der Niobidenmaler*, Leipzig 1935.
- Webster 1948  
T.B.L. Webster, *South Italian Vases and Attic Drama*, "CIQ" 42, 1948, nr. 1-2, pp. 15-27.
- Webster 1954  
T.B.L. Webster, *Fourth Century Tragedy and the Poetics*, "Hermes" 82, fasc. 3, 1954, pp. 294-308.
- Webster 1972  
T.B.L. Webster, *Potter and patron in Classical Athens*, London 1972.
- Webster 1967  
T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, Bull. Suppl., Institute of Classical Studies, London 1967.
- Webster 1978  
T.B.L. Webster, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, London 1978.
- Webster 1995  
T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy*, revised and enlarged by J.R. Green and A. Seeberg, Institute of Classical Studies, University of London, School of Advanced Study, 1995 (III) voll. I-II
- Weitzmann 1949  
K. Weitzmann, *Euripides Scenes in Byzantine Art*, "Hesperia", 1949, pp. 159-210.
- Zeitlin 1994  
F.I. Zeitlin, *The Artful Eyes: Vision Ekphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre Vases*, in S. Goldhill, R. Osborne, *Art and Text in the Ancient Greek Culture*, Cambridge-New York 1994.
- Zeitlin 2009  
F.I. Zeitlin, *Under the Sign of Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Lexington 2009.
- Zwierlein-Diehl 1975  
E. Zwierlein-Diehl, *Rec. a. A.D. Trendall, T.B.L. Webster, Illustrations of Greek Drama*, London 1971, "Gnomon", 1975, pp. 64-74.



## Schede bibliografiche a cura di Claudia Crocetta ed Emanuele Pulvirenti

Aellen 1994

C. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote*, voll. I-II, Zürich 1994.

Il notevole testo di Aellen, suddiviso in due volumi (dei quali il II contiene la bibliografia e i riferimenti iconografici), può considerarsi interessante ai fini di un approfondimento molto specialistico sulla tematica del rapporto tra pittura vascolare e tragedia. Una particolare focalizzazione è riservata alle Erinni e alle Furie a partire dalla loro rappresentazione su vasi. La dissertazione prende le mosse dalla considerazione che "la céramique italiote est essentiellement funéraire, ce qui implique que les mythes se laissent interpréter à deux niveaux: un niveau narratif, qui retrace un passé mythico-historique, et un niveau funéraire, porteur d'un message eschatologique. [...] Les deux niveaux de lecture impliquent que tout, dans chaque scène, peut avoir une signification double, réelle et abstraite, concrète et symbolique à la fois" (vol. I, p. 15). Tale considerazione si riassume a quanto sostenuto in diversi scritti di A.D. Trendall, secondo il quale la scoperta e la disamina accurata della ceramografia italiota e siciliana ha apportato grande comprensione non soltanto sulla mitologia e sul teatro dei coloni e delle genti autoctone della Magna Grecia, ma anche sui loro costumi funerari e sulle loro pratiche religiose. Il concetto di "signification double, réelle et abstraite, concrète et symbolique" di cui parla Aellen, riferendosi all'interpretazione dei soggetti rappresentati sulla ceramica, si sviluppa fino alla dimostrazione (evidentemente agli antipodi dell'analisi di Séchan) che "la présence de personnifications dans la céramique ne permet en aucun cas de reconstituer des pièces de théâtre perdues. Au contraire. Toute notre étude prouve implicitement que les personnifications sont une invention purement iconographique" (vol. I, p. 20). Il testo è ripartito in tre sezioni. Nella prima, intitolata *Justice Cosmique*, si discute il tema della presenza delle Erinni e delle Furie (che l'autore individua come entità distinte) nella ceramica attica e italiota, partendo dalle loro sembianze fisiche e dai vari attributi che l'iconografia vascolare assegna loro, fino ad arrivare al problema della loro personificazione nella giustizia cosmica. Le riflessioni di questa parte dell'opera non possono prescindere dalla realtà di fatto che le Erinni ricevettero nuova cittadinanza mitologica a seguito dell'*Oresteia* eschilea. Nella seconda sezione, *Macrocosme*, la trattazione si interseca con altri casi di personificazione (le ninfe, le stagioni, il particolare caso di Aura) e con i concetti cardine di spazio e tempo, forma e funzione delle raffigurazioni, e i significati cogenti che l'immagine vascolare trasmette sui vari piani interpretativi (umano, divino e dello spettatore). L'ultima parte, *Microcosme*, costituisce il traguardo ideale del percorso speculativo di Aellen: la questione viene riportata sul piano della recitazione e del *pathos*, dell'immagine e dell'*ethos*, culminando nel passaggio figurativo che ha fatto del *daemon* una figura astratta. (e.p.)

Alroth 1992

B. Alroth, *Changing Modes in the Representation of Cult Images*, in *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult (Delphi, 16-18 novembre 1990), ed. by R. Hägg, Athènes-Liège 1992, pp. 9-46.

L'accurato articolo della Alroth prende in esame il problema della rappresentazione delle immagini di culto nella figurazione vascolare e della relazione tra il dio stesso e la propria rappresentazione artistica più o meno "realistica" o "idealizzata". Si pone, dunque, in relazione, per via interposta, il mondo della scultura e della coroplastica con il mondo della ceramografia, le cui rappresentazioni di scene mitiche e più raramente cultuali manifestano spesso un alto grado di attinenza e aderenza all'elaborazione tragica del mito. In particolare, sono approfonditamente discusse le questioni relative alle eventuali differenze iconografiche alle quali potrebbero essere soggette le divinità quando sono rappresentate in forma di statua e alle differenze di rappresentazione delle medesime divinità in scene diverse. L'autrice argomenta anche sulla possibilità di tutti o di alcuni dei di essere soggetti a rappresentazione in forma di immagine di culto e della contestualizzazione di questi ultimi in particolari scene. Di grande interesse è l'indagine sulla linea di confine tra la figurazione delle divinità "in persona" (*life-size*) e la figurazione delle loro sembianze di idoli cultuali. L'autrice distingue le scene mitologiche da quelle di culto. Di maggiore rilevanza per il campo d'indagine di *Pots&Plays* sono le testimonianze iconografiche di scene mitologiche. Si rileva una netta volontà di distinguere a livello semiotico e semantico la presenza della divinità in persona dalla sua immagine cultuale, spesso raffigurata in forma rigida e arcaizzante e come oggetto estraneo alla scena rappresentata. Alla relazione dell'iconografia vascolare con la tragedia si fa chiaro riferimento a proposito di un cratere di Berlino del Pittore di Hearst, raffigurante probabilmente una scena di *Eumenidi* e a un cratere lucano di Basilea che potrebbe ritrarre una scena del perduto *Laocoonte* sofocleo. (c.c.)

Bertino 1975

A. Bertino, *Sulla fonte di ispirazione delle scene di soggetto teatrale sui vasi a figure rosse del IV secolo a.C.*, in *Archaeologica. Scritti in onore di Aldo Neppi Modona*, a cura di N. Caffarello, Firenze 1975.

Sulla fonte delle scene di soggetto teatrale sui vasi si sono susseguiti numerosi lavori. Uno per tutti, nonché testo di riferimento fondamentale e imprescindibile, è senz'altro quello di Séchan 1926, nel quale l'autore suppone una relazione diretta tra l'arte pittorica di V e IV secolo a.C. e lo sviluppo dei soggetti teatrali sui vasi, particolarmente su

quelli magnogreci. Spicca, per la sua prospettiva diametralmente opposta rispetto a quella appena citata, il breve saggio di Bertino: in esso l'autore, confutando l'opinione del Séchan, recupera invece quella già espressa da Mingazzini 1965-66, secondo il quale i vasi a soggetto teatrale sarebbero in realtà copie di frontespizi di drammi teatrali, o addirittura copie di "scene figurate intercalate come 'vignette' nelle colonne del testo drammatico. Infatti, data nel IV sec. a.C. la grande popolarità del teatro nonché la fortuna della tragedia attica in Magna Grecia, ci sembra giusto ammettere la diffusione sempre più crescente dei testi teatrali su papiri manoscritti" (p. 21). L'autore è costretto, in assenza di documentazione illustrata, a mantenere la propria proposta nel campo nebuloso delle ipotesi (p. 25); tuttavia richiama alla memoria, quale precedente illustre del proprio tentativo, l'esperienza di C. Robert (*Homeric Becher*, in *50. Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin*, Berlin 1890, pp. 1-96; ID., *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin 1890-1919, III, 1-3; ID., *Zwei homerische Becher*, "Jahrbuch", 1919, pp. 72ss.) e K. Weitzmann (*Illustrations of Euripides and Homer in the Mosaics of Antioch*, in *Antioch-on-the-Orontes*, III, Princeton 1941, pp. 233ss.; ID., *Three "Bactrian" Silver Vessels with illustrations from Euripides*, "Art Bulletin" 25, 1943, pp. 289ss.; ID., *Ancient Book Illumination*, Cambridge (Mass.) 1959, cap. III, *Dramatic Poetry*), i quali, grazie all'abbondanza di testimonianze documentarie di età ellenistica e romana, poterono dimostrare la derivazione di motivi figurati da prototipi dell'illustrazione libraria. (e.p.)

Boardman 1990

J. Boardman, *The Greek Art of Narrative*, in *Eumisia. Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou*, ed. by J.-P. Descœudres, Sydney 1990, pp. 57-62.

Partendo da studi recenti, J. Boardman si sofferma sul concetto di arte narrativa, ovvero lo sviluppo di una narrazione attraverso l'iconografia. Tale narrazione è possibile, secondo l'autore, "only with a succession of images" (p. 57), sebbene gli studi più recenti tendano a intravedere una narrazione anche in singole scene per via della presenza di personaggi che alludono al passato o al futuro, rispetto alla scena rappresentata, oppure per via dell'apparizione, in una scena singola, di figure o azioni che sono significative o operative solo prima o dopo l'evento rappresentato. La questione trattata da Boardman riguarda l'intelligibilità di una scena e i metodi attraverso i quali l'artista tende ad affinarla. L'autore sottolinea, a questo proposito, come il soggetto influenzi preliminarmente l'artista nella scelta della scena da rappresentare, nella "selective presentation of significant images which in themselves would be an adequate signal to the viewer of the whole subject" (pp. 58-59). Attraverso l'ausilio di numerosi esempi (alcuni desunti da ambiti della storia dell'arte diversi rispetto a quelli specificamente greci di V secolo a.C.), Boardman sviluppa il suo pensiero seguendo passaggi logici, approdando quasi naturalmente alla conclusione che l'interpretazione dell'osservatore moderno è sempre determinata dal punto di vista che egli assume nell'individuazione dei vincoli che imposero all'artista determinate scelte (siano essi, evidentemente, vincoli strutturali, narrativi o di committenza). (e.p.)

Breton Connelly 1993

J. Breton Connelly, *Ajax and Cassandra at the Trojan Palladion*, in *Narrative and Image in Attic Vase Painting*, ed. by P.J. Holliday, New York 1993.

Il breve saggio è incluso in una raccolta di tema vario. Attraverso una focalizzazione stretta sul tema figurativo del Palladion, l'autore delinea una sistematica ed esaustiva analisi, assumendo come elementi cardine da una parte la tecnica figurativa, il supporto vascolare e le forme, l'iconografia, i metodi narrativi, e dall'altra il contesto storico culturale di riferimento, disponendo i dati sull'asse diacronico. Si postula l'assunto che l'osservazione dei mutamenti iconografici della raffigurazione dello stesso tema possa essere usata come strumento di studio dei processi di creazione dell'immagine e della sua evoluzione (p. 88). A partire dal VI secolo a.C. l'autore si prefigge di descrivere l'impatto degli eventi storici nel processo creativo dell'iconografia, proponendo una lettura degli schemi figurativi con un efficace approccio semiotico, considerando tali schemi alla stregua di modelli afferenti al sistema discreto del *language of images*. Per quanto riguarda i vasi dipinti con la tecnica delle figure nere, una prima fruttuosa osservazione pertiene all'ambito strettamente materiale e rileva la chiara relazione di dipendenza e condizionamento intercorrente tra la forma del vaso e gli schemi figurativi a cui essa fornisce il supporto. L'iconografia del tema del Palladion nella ceramica a figure nere affronta questioni svariate e correlate tra loro: i vasi presentano un'innovazione notevole, proponendo una figurazione frontale dello scudo della dea e il piede avanzante di Atena, chiaro indizio di movimento. Pare affermarsi nella pittura vascolare un modello iconografico di Atena che rivelerebbe una stretta dipendenza estetica dalla nuova statua che era fatta sfilare in processione in occasione delle Panatenee nella metà del VI secolo. Il problema della distinzione iconografica della rappresentazione della dea o del suo simulacro appare, stando alle conclusioni dell'autore, più una questione dei moderni che degli antichi, il cui occhio appariva meno sensibile a tale differenziazione (cfr. Shapiro 1989, pp. 27-36). Nella fase finale della tecnica a figure nere si riscontrano significativi cambiamenti nella rappresentazione di Atena, raffigurata in scala ridotta, sveltante sugli altri, posta su un alto piedistallo (così appare ad esempio nell'*hydria* del Pittore di Priamo). Anche la figura di Cassandra subisce dei mutamenti: la scala ridotta in cui è raffigurata tende ad enfatizzare la sua vulnerabilità e l'immagine infantile di vittima. Contributi antropologici e semiotici confortano l'osservazione dell'autore che pone in correlazione la (rara) figura nuda e giovanile di Cassandra con i riti di iniziazione femminili, testimoniati anche sul peplo di Atena nella scena del Palladion presente nella "Tazza di Onesimo". Il metodo narrativo delle suddette pitture vascolari viene variamente definito come "sinottico" (Snodgrass 1982) o "simultaneo" (Weitzmann 1970): l'intera

storia è narrata da una singola immagine. La tecnica a figure rosse presenta, rispetto al tema figurativo di riferimento, notevoli mutazioni di codice iconografico e di gesti. Maggiore enfasi riceve il rapporto di contrasto diretto tra la figura di Aiace, raffigurato con i tratti tipici del cacciatore-aggressore, con la spada sguainata, probabile influenza del gruppo scultoreo dei "Tirannicidi", e quella di Cassandra inerme vittima-preda. La pittura vascolare a figure rosse è, inoltre, fortemente influenzata a livello tematico dalle suggestioni letterarie di Pindaro (*Pitica XI*) e, successivamente, soprattutto dalla tragedia attica (e.g. *Agamennone*, *Aiace Locrese* e la trilogia *Alessandro-Palamede-Troiane*). Il metodo narrativo subisce significativi mutamenti rispetto al precedente metodo sinottico, esplorando nuove dimensioni spazio-temporali. Weitzmann 1970 ha coniato la definizione di "monoscenico", riferendosi alla particolare composizione della tradizione figurativa del tema che, attraverso una compressione della successione convulsa degli eventi, ottiene una unità spaziale e temporale. Tali unità compaiono rappresentate fianco a fianco come unità narrative autonome sulla campitura del vaso: per siffatta tipologia narrativa l'autore propone la definizione di "narrazione episodica". (c.c.)

Capone 1935

G. Capone, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Firenze 1935.

Il saggio, significativo per la sua precocità e per la sua natura compendiarica, affronta alcune essenziali questioni legate al teatro antico, avvalendosi costantemente del supporto fornito dalle fonti letterarie. Il primo capitolo verte soprattutto sulle tecniche e sulle convenzioni della messa in scena (macchine sceniche, costumi, maschere). Alla figura dell'attore è dedicato il secondo capitolo: dell'attore si ricostruisce, attraverso un rigoroso e attento riferimento alle fonti antiche, l'arte mimico-drammatica rispetto sia alla componente verbale della sua recitazione (*hypokrisis*), sia a quella corporea, della gestica e dei movimenti di danza (*schemata*), in particolare del coro (*orkesis*). Di una certa rilevanza tematica per la nostra linea di indagine è il terzo capitolo, nel quale l'autore osserva sistematicamente i riflessi delle rappresentazioni teatrali (tragedie e drammi satireschi) sull'iconografia, con particolare attenzione alla pittura vascolare. L'apriorismo che contraddistingue tale modalità di analisi risente certamente della data di composizione del saggio e fornisce una chiara testimonianza del pregiudizievole primato delle fonti letterarie sulle testimonianze archeologiche, relegate a una funzione ancillare. Tuttavia, l'attenzione accurata nei confronti della riproduzione di una 'prosemica' presuntamente teatrale su supporto vascolare, rivela, nonostante i limiti ermeneutici, la tendenza a un'interpretazione non superficiale della testimonianza materiale. Preludio a uno studio più moderno è anche l'enfasi posta sulla gestica, analizzata come un 'peculiare' del teatro, rispondente a un codice che solo in parte condivide le convenzioni della gestualità e della mimica della vita quotidiana della comunicazione usuale. Le indicazioni relative alla mimica, le 'didascalie', sono studiate nel quarto capitolo, direttamente sulle tragedie.

Di rilevanza significativa, se non per l'esustività, per l'intento classificatorio, è il lessico di mimica e di terminologia teatrale posto in appendice. (c.c.)

De Cesare 1997

M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1997.

L'importante saggio di Monica De Cesare presenta uno studio documentato e approfondito della questione della rappresentazione di statue nella pittura vascolare e dei problemi ermeneutici ed estetici a essa afferenti. Di particolare rilevanza nella misura in cui essa è implicata nell'ambito più vasto della rappresentazione di scene teatrali è la questione della rappresentazione di forme iconiche delle divinità. Il rapporto di dipendenza dal teatro è, almeno per alcuni casi ben documentati, dato per sicuro. Si rileva, in primo luogo, la contiguità semantica nell'uso del termine 'schema' per intendere sia coreografie di danza di estrazione teatrale, sia impostazioni figurative proprie della ceramografia, sia, infine, i profili delle statue. Tale contiguità asseconda l'idea, provata, che le tre modalità espressive siano già poste in relazione dialogica in antico. Particolare attenzione è rivolta a un'interpretazione che si avvale di essenziali elementi di semiotica, volti a identificare modelli, strutture e schemi figurativi, astrazioni simboliche e convenzioni estetiche che, in alcuni particolari casi, sono proficuamente posti in relazione con il problema della rappresentabilità di scene derivanti dal teatro in modo diretto o mediato da un processo di ulteriore astrazione. Lo studio sulla rappresentazione di divinità sdoppiate, nella loro iconostasi personificata e nel loro doppio statuario, e di figure (divine e umane mitiche) multiple, attinge riccamente al patrimonio del teatro antico, con chiara distinzione dell'ambito tragico, maggiormente studiato, da quello comico, del quale si dichiara l'estraneità dalla rappresentazione diretta del mito. Utile e proficua è, infine, la distinzione dei contesti tematici: scene mitiche, scene di culto e contesti artigianali, con individuazione di scene topiche che assurgono al ruolo di modello ripetibile e canonico (scene di supplica, furto di *agalma*, statua intesa come motivo narrativo, nel caso del mito di Niobe). (c.c.)

Easterling 2002

*Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, ed. by P. Easterling and E. Hall, Oxford 2002.

L'opera, articolata in tre parti, consiste in una raccolta di venti saggi variamente correlati a problemi di drammaturgia antica e all'impatto del teatro sulla società e sulla cultura greca. Nello specifico, di una certa rilevanza ai fini del presente lavoro è, nella prima parte della raccolta, il contributo di Kostas Valakas (*The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr Plays*), incentrato sulla gestica degli attori antichi, sull'uso del corpo sulla scena in riferimento a

una vasta gamma di gesti ricorrenti, probabilmente afferenti a un codice convenzionale comune. Si pone l'attenzione sull'esasperazione della concitazione dei movimenti degli attori del dramma satiresco. Valakas cita, tra le altre, l'opera di Arnott 1962, nella quale si rileva particolarmente la "logocentricità" dell'impostazione della recitazione nel teatro antico. Il saggio di Sheila Murnagham 1987-88 (*Disguise and Recognition in the Odyssey*), è citato in riferimento al concetto di *textuality*, di un immaginario corporeo tendente più all'aspetto eroico che alla corporeità in sé sia in Omero che nella tragedia. Taplin 1995 sviluppa dialetticamente il problema afferente alla certificazione di una *textual evidence*, che chiarisca la corretta identificazione di figurazioni di scene teatrali, la rappresentazione di stati fisici e mentali, a partire da elementi esterni e precipui, come eventuali caratterizzanti oggetti teatrali presenti sulla scena. Sul tema delle modalità della recitazione, particolarmente in riferimento al teatro classico, cfr. il saggio di R. Green, *Towards a Reconstruction of Performance Style*. Il contributo di Easterling 1993 (*Actor as Icon*), è incentrato principalmente sulla progressiva crescita di prestigio e di importanza della figura dell'attore, della sua "symbolic function", nel merito di cruciali sviluppi istituzionali. Lo studio è condotto, in prospettiva diacronica, per mezzo di un'analisi incrociata delle pitture vascolari, delle iscrizioni e delle fonti letterarie. (c.c.)

Giuliani, Most 2007

L. Giuliani, G.W. Most, *Medea in Eleusis*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007.

Il volume che contiene il saggio di Giuliani e Most consiste in una raccolta di saggi di vario argomento, ma tutti gravitanti – ciascuno a suo modo – intorno alla tematica *Pots&Plays*. Il testo elaborato dai due autori si sviluppa a partire dall'analisi iconologica di un cratere a volute apulo del tardo IV secolo a.C., attribuito al Pittore di Dario e conservato nell'Art Museum dell'Università di Princeton. Il soggetto rappresentato riserva una sorpresa: la presenza inattesa di Medea in un tempio di Eleusi intorno al quale si trovano per lo più personaggi divini e semi-divini. In contrasto con l'iconografia generalmente relativa a Medea, la scena del cratere in questione non è quella successiva all'uccisione dei figli, ma una più pacifica: Medea sembra spiegare qualcosa ad un personaggio anziano identificato come un pedagogo. Giuliani e Most impostano il saggio in contrapposizione con l'interpretazione del cratere elaborata da Margot Schmidt: essi segnalano l'importanza di procedere innanzitutto cercando di comprendere la logica visiva dell'immagine – ovvero la situazione narrativa che il pittore indica servendosi dei mezzi artistici di cui egli dispone – e solo dopo di identificare la situazione con altre evidenze riguardanti i miti greci, e non viceversa, come ha operato la Schmidt. Giuliani e Most, dunque, focalizzano la loro attenzione su uno dei criteri più imprescindibili per l'analisi iconologica di un vaso, ovvero lo studio della composizione dell'immagine per illuminarne la struttura narrativa e, quindi, il significato. Nel cratere in questione, il problema interpretativo risiede nell'identificazione dei due giovani raffigurati sotto il tempio come figli di Medea piuttosto che di Eracle. La scena appartiene, secondo gli autori, ad una versione del mito di Medea che non è sopravvissuta fino ad oggi in modo così integro da permetterne un immediato riconoscimento. Per l'attento indirizzo metodologico a cui è orientato e orienta, il saggio si rivela molto importante ai fini della tematica *Pots&Plays*, pur senza riferire i propri criteri all'interpretazione di una pittura vascolare esplicitamente legata ad un dramma rappresentato a teatro. (e.p.)

Goldhill, Osborne 1994

S. Goldhill, R. Osborne, *Art and Text in the Ancient Greek Culture*, Cambridge-New York 1994.

L'opera è costituita da una raccolta di saggi. Si citano i più rilevanti per la nostra ricerca.

1. Nel suo contributo (*Dulce et decorum est pro patria mori: The Imagery of Heroic Immortality on Athenian Painted Vases*), Herbert Hoffmann analizza la rappresentazione, peculiarmente pittorica, dell'attore, nel senso della sua progressiva identificazione con l'immaginario e con le eventuali convenzioni figurative della identità eroica astratta.

2. Il breve saggio *The Artful Eyes: Vision Ekphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre Vases*, di Froma Zeitlin, si occupa prevalentemente dell'analisi della funzione pratica dei vasi ateniesi, con particolare attenzione al contesto materiale di riferimento, in assonanza con quella che, nel testo metodologico, è stata definita "tendenza scettica". Zeitlin parte dell'assunto iniziale che riconosce nei vasi delle imitazioni economiche di oggetti d'uso in metallo, più preziosi e costosi. A partire da tale impostazione, procede all'individuazione di un *iconic message*, già presunto a priori dalla studiosa e insito nella pittura vascolare, particolarmente in quella a tema tragico. Interessante, oltre che suggestiva, la relazione di confronto tra lo spazio pittorico, la campitura del vaso e la *skenographia*. L'opinione della studiosa è che, in assenza di un patrimonio figurativo convenzionale, il teatro (tragico) avesse dovuto "inventare" un'iconografia per le figure mitiche che non presentavano una propria tradizione figurativa. In questo senso, il teatro imporrebbe una nuova enfasi al ruolo dello spettatore e, al contempo, della percezione visuale del *pathos* e dei *dromena* dei personaggi. Più specificamente tale tendenza sarebbe raggiunta nella drammaturgia euripidea: la Zeitlin analizza le tragedie *Ione*, *Ifigenia in Aulide* e *Fenicie*. Al teatro di Euripide, ai repertori drammatici e iconografici la studiosa guarda in funzione delle loro finalità estetiche e didattiche (*instructional*). (c.c.)

Hamilton 1992

P.J. Hamilton, *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*, Ann Arbor 1992.

L'opera si occupa del tema specifico della relazione delle *choes*, studiate come manufatto materiale, e del contesto

festivo e rituale delle Antesterie, di cui le *choes* costituiscono un elemento caratterizzante. Nonostante la specificità dei temi affrontati, è possibile estrapolare dal contesto contingente alcune osservazioni generali sul rapporto tra la celebrazione esterna della festa associabile concettualmente, con le necessarie distinzioni, alle rappresentazioni drammatiche che avevano luogo in un contesto festivo, ma non rituale, e i condizionamenti esercitati dalla forma del supporto sull'iconografia. L'autore osserva che l'iconografia delle *choes* non è né casuale, né priva di significato, rispondendo a una ratio economica e figurativa implicita che l'autore descrive accuratamente. Estremamente significativo sia per l'approccio metodologico sia per i risultati conseguiti attraverso l'indagine, è il capitolo 6, *Icon and Text*. In esso è affrontata la questione della relazione dell'iconografia con le fonti letterarie: testimonianze dirette della festa delle Antesterie si riscontrano in *Lisistrata*, che descrive l'abbigliamento delle fanciulle in processione, vestite con il *krokotos*, del quale si hanno echi parodici anche nelle *Rane*. Una posizione centrale è occupata dall'analisi comparata di quattro diversi gruppi di vasi, posti in relazione con le *choes*, oggetto costante di riferimento. Dallo studio sono emersi dati sintetizzabili con l'immagine di una *climax* ascendente dal punto di vista della specializzazione della contingenza iconografica dal particolare al generale. Più precisamente, i *krateriskoi* presentano una forma unica, un'iconografia omogenea, non fissa (con variazioni nei costumi e nell'età delle figure rappresentate), ma ripetitiva, con una gamma limitata di repertorio, le immagini divine non sono palesate esplicitamente, a esse si allude per mezzo di simboli sacri. Le anfore panatenaiche presentano una forma ben definita, un'iconografia omogenea e unica riferita alle Panatenee, fissa, raffigurante esclusivamente Atena e il contesto rituale della festa, ripetitiva e limitata. Le figure divine sono sempre palesate. Le *choes (tableau)* sono caratterizzate da forma definita ma non unica, da un'iconografia omogenea, non fissa ripetitiva e limitata, all'interno di essa gli elementi figurativi di dispongono secondo *patterns* fissi. Le figure divine non vengono mai palesate, ma sono evocate da una ricostruzione di un apparato rituale riconoscibile. I vasi lenei presentano una forma non definita e non unitaria, un'iconografia omogenea entro due sottogruppi di forme vascolari, ma non definibile come unitaria. Essa è, comunque, fissa, ripetitiva e limitata, gli elementi non rappresentano *patterns* fissi. Gli dei sono raffigurati in forma di statue e di maschere. I vasi raffiguranti scene di sacrificio costituiscono il polo apposto dello studio di Hamilton, rispetto ai *krateriskoi*: essi presentano un repertorio di forme non definito né unico. L'iconografia non è omogenea, fissa e ripetitiva, gli elementi figurativi sono disposti secondo *patterns* di riferimento, le figure divine sono palesate. In conclusione, sostiene lo studioso, le *choes* si situano in una posizione intermedia sia rispetto ai tipi formali, sia rispetto ai criteri iconografici. (c.c.)

Keuls 1990

E.C. Keuls, *Clytemnestra and Telephus in Greek Vase-Painting*, in *Eumrosia, Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou*, ed. by J.-P. Descoeudres, Sydney 1990, pp. 87-94.

Si tratta di un breve commento sull'iconografia del dramma greco a partire dalle figure di Clitemnestra e Telefo. A proposito di Clitemnestra, E. Keuls nota come il suo personaggio compaia frequentemente nelle tragedie greche, mai però in quanto eroina protagonista di un dramma a lei intitolato. Indipendentemente dal carattere assegnatole dai drammaturghi, Clitemnestra trova ampio spazio nella pittura vascolare, dove si presenta sempre come figura "diacritica" per decriptare l'iconografia. Un caso particolare di rappresentazione del suo personaggio è quello del Telefo euripideo: in questo dramma (molto popolare, a quanto si sa) compariva Clitemnestra (fatto di per sé significativo, dato che nel mito di Telefo prima di Euripide tale personaggio non c'era) come figura conciliante e materna. E. Keuls propone una rassegna delle principali attestazioni vascolari del mito (trascurando però, consapevolmente, le attestazioni dell'arte etrusca). L'impressione è che E. Keuls intraveda nella pittura vascolare una possibilità di ricostruire il dramma perduto. D'altra parte, l'autrice si domanda come interpretare le diverse concezioni del ruolo di Clitemnestra nella scena di Oreste in ostaggio, dando per scontato il diretto riferimento della scena raffigurata alla tragedia euripidea per la sola presenza di un personaggio identificabile con Clitemnestra. (e.p.)

Keuls 1996

E. Keuls, *Scenes from Attic Tragedy on Vases Found in Sicily and Lipari*, in *I vasi attici e altre ceramiche coeve in Sicilia*, Atti del congresso internazionale (Catania, Camarina, Gela, Vittoria, 28 marzo-1 aprile 1990), Palermo 1996, pp. 55-64.

Il breve, ma interessante contributo si concentra sulla ceramica siciliana di produzione locale o importata e su quella liparota. Si delinea un quadro in cui sono forti le differenze delle scelte tematiche e delle modalità figurative con la ceramica apula. Se la ceramica apula è prevalentemente destinata a scopi votivo-funerari, e la scelta di temi mitici, correlati con la tragedia, verte sui significati soteriologici e ultramondani, secondo ciò che la Keuls definisce "pictorial consolation rhetoric", diverso è l'approccio palesato nell'iconografia vascolare siciliana. La pittura vascolare siceliota mostra una particolare attenzione per gli effetti visivi e introduce nel suo repertorio scene non effettivamente rappresentate sulla scena teatrale, ma solo raccontate dal messaggero. Enfasi particolare è, inoltre, riservata alle espressioni emotive e alla mimica facciale dei personaggi. Gli studi di vasi soprattutto del Pittore di Capodarso, del Pittore di Dirce, di sicura identificazione siceliota rendono ragione della originalità nelle scelte tematiche del repertorio tragico e delle singolari rielaborazioni formali e narrative, che si svincolano dai tradizionali *patterns* narrativi. I vasi sicelioti manifestano una totale estraneità al mondo soteriologico e ultraterreno, palesando un precipuo interesse per il teatro, la messa in scena e, in alcuni casi, i segni stessi della "teatralità". Ciò fa concludere che le illustrazioni vascolari siceliote mostrino un più diretto, continuo e non mediato contatto con il Dramma Attico,

rispetto al mondo apulo, nella misura in cui è noto che in Sicilia erano vitali e frequenti le rappresentazioni teatrali già agli albori del teatro classico e per tutto il IV secolo. Per quanto concerne la ceramica liparota, nel periodo di massimo fulgore (Guerra del Peloponneso), non si hanno tracce di un teatro e, nonostante il rinvenimento di stampi, si registra la presenza di ceramica importata da Sicilia e Campania. I temi ricorrenti pongono in relazione elementi teatrali e rituali. L'uso funerario di questi vasi lascia aperte alcune questioni sul ricorso a scene comiche, come se vi fosse un oltremondo in cui ogni elemento, conciliato, è contemperato nel lieto fine. (c.c.)

Lissarrague 2007

F. Lissarrague, *Looking at the Shield Devices: Tragedy and Vase Painting*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007, pp. 151-164.

Nel suo breve contributo, parte di un saggio più ampio, in onore del lavoro di Zeitlin sulla tragedia eschilea dei *Sette contro Tebe*, Lissarrague osserva e analizza alcune pitture di vasi perlopiù di uso simposiaco di V secolo a.C. nelle quali sono raffigurati soggetti (umani e mitologici) armati di scudo. La lettura contestualizzata e al contempo analitica dei dettagli figurativi e degli schemi compositivi (formulare, p. 162) reiterati e variati, finalizzata anche all'interpretazione del messaggio generale del testo-immagine, è finalizzata a testimoniare il legame di influenza diretta e indiscussa tra le due differenti "visual experiences" (p. 162) teatrale e pittorica della metà del V secolo. In particolare, l'autore prende posizione in favore di una dipendenza dell'ispirazione eschilea per la scena degli scudi nei *Sette contro Tebe* dalle *formulae* contenute nell'iconografia dei vasi da banchetto ("pottery may have inspired the tragic stage"). (c.c.)

Lissarrague 2008

F. Lissarrague, *Image and Representation in the Pottery of Magna Graecia*, in *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, ed. by M. Revermann and P. Wilson, Oxford 2008.

F. Lissarrague imposta la prima parte del saggio come un'introduzione alla tematica *Pots&Plays*, partendo, naturalmente, dall'omonima opera di Oliver Taplin e dalla sua rivisitazione della produzione vascolare della Magna Grecia. L'autore segnala come tale volume abbia alimentato il dibattito tra due scuole di pensiero (già in polemica tra loro da tempo), ovvero quella che egli stesso definisce dei 'philodramatists' e quella degli 'iconocentrics'. L'una orientata a ricostruire le tragedie perdute tramite le immagini, l'altra a mantenere una precisa distanza tra i due tipi di rappresentazione. Tra le novità apportate da Taplin, secondo Lissarrague è fondamentale quella di aver esaminato una gran quantità di vasi, ignoti fino al 1970. Altrettanto importante è l'insistenza dell'autore sulla nozione di 'segnali', indicatori iconografici presenti nel vaso, indizi di un rapporto (non necessariamente di una dipendenza) con il teatro. L'autore osserva che Taplin ha aperto le porte a ulteriori progressi nella comprensione di questo rapporto, e suggerisce un possibile approfondimento attraverso il confronto con altre forme di rappresentazione, siano esse pittoriche, plastiche o più genericamente esperienze visive. È su questo indirizzo tematico che il suo articolo si sviluppa. (c.p.)

Mayo 1982

M.E. Mayo, *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*, Richmond (VA) 1982.

Al valore intrinseco del volume curato da M.E. Mayo si associa un pregevole valore aggiunto derivante dalla presenza di due articoli particolarmente interessanti per la tematica *Pots&Plays*: uno è il Trendall 1982, per il quale si rimanda alla voce dedicata allo stesso autore, mentre l'altro è Schmidt 1982, che riscuote attenzione per il suo approccio critico alla tematica dei soggetti rappresentati su vasi. Nel dettaglio, Margot Schmidt passa in rassegna non soltanto la funzione rivestita dalla ceramica suditalica ma anche i suoi soggetti, da quelli specificamente funerari a quelli mitologici, variabili e molteplici, comparandoli con quelli attici; quanto alla loro fonte di ispirazione, l'autrice, pur nella consapevolezza della diffusa opinione che essa risiedesse nelle rappresentazioni drammatiche, segnala la limitazione di questa possibile fonte alla produzione a soggetto comico e, soprattutto, ad un vettore di diffusione limitato in quanto legato alla recitazione di artisti itineranti locali, i quali, probabilmente, avevano assistito alle tragedie e le divulgavano. L'autrice, nei fatti, lascia aperte alcune questioni del proprio percorso speculativo, rimarcando tra l'altro l'importanza di una questione controversa: allo stato attuale delle ricerche, gli studiosi non possono che prendere atto dell'oscillazione, nella produzione ceramica, tra l'influenza di un onnipotente teatro e l'indipendenza degli artisti con le loro personali formule pittoriche; quale dei due avesse più voce in capitolo dell'altro, nelle raffigurazioni vascolari, non è ancora chiaro. (c.p.)

Metzger 1951

H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV siècle*, Paris 1951.

Il corposo lavoro di Metzger verte principalmente sullo studio dei maggiori temi figurativi della pittura vascolare desunti dalla tradizione letteraria e mitica, da scene di vita quotidiana e da feste, distinguendo cicli di varia ispirazione e immagini ricorrenti. Metzger fa rilevare, sebbene in modo piuttosto asistemico, la significatività

dell'influenza esercitata dal teatro, già a partire dal genere ditirambico e poi dalla tragedia e dal dramma satiresco, soprattutto sui vasi italoti del IV secolo a.C. Il lavoro non è, tuttavia, focalizzato esclusivamente sull'analisi dei vasi magnogreci, ma si estende anche all'esame della ceramica attica in prospettiva diacronica, dal V al IV secolo a.C. Le relazioni di dipendenza tra tragedia classica e *imagerie* vascolare più sicure e fitte afferiscono, secondo lo studioso, al IV secolo a.C. Metzger definisce le relazioni individuate tra il teatro e la pittura vascolare, particolarmente in riferimento al ciclo troiano, come un'influenza generica, tematica, soprattutto della poesia tragica: non si tratterebbe, quindi, di una pedissequa ripetizione della scena teatrale (si citano qui per accenni le approfondite disamine dello studioso sul *Tamiri* di Sofocle, sull'*Elena*, l'*Elettra*, l'*Ifigenia in Tauride* euripidee). Di particolare importanza sul piano metodologico-interpretativo è l'analisi condotta (nel capitolo *Les themes legendaries*) sull'evoluzione figurativa in diacronia, anche in relazione all'ideologia e alla poetica dei tre tragediografi maggiori. Tale analisi è applicata criticamente alle molteplici rappresentazioni di pittura vascolare di Telefo, in cui emerge soprattutto il riflesso del patetismo euripideo, o delle raffigurazioni delle Nereidi, di Teti e di Achille nel contesto mitico legato alla vicenda delle armi dell'eroe. Altro importante snodo concettuale dell'opera è costituito dall'identificazione dei caratteri generali dell'*imagerie* della nuova grande pittura, in relazione a temi religiosi e leggendario-mitologici. Si esaminano, inoltre, i riflessi della grande pittura sulla ceramografia, considerata un "genere minore" e autonomo. Se l'influenza dei modelli della grande pittura pare determinante per la creazione e lo sviluppo dell'*imagerie* religiosa anche di altri supporti figurativi, la relazione sarà meno definita e più problematica nel caso dell'*imagerie* leggendaria: quest'ultima relazione sarebbe meglio definibile in termini di "conformità di ispirazione", che di "filiazione diretta". La relazione intercorrente, invece, tra la grande scultura e le pitture vascolari si sviluppa da un'iniziale dipendenza delle seconde dalla prima, testimoniata dalle frequenti raffigurazioni di divinità rappresentate come statue (*idole xoanisante*) frequentemente presenti nei vasi a figure nere, a una fase di evoluzione autonoma delle due arti, rispondenti a tradizioni coesistenti e parallele. (c.c.)

Moret 1975

J.M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italote: les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Genève 1975.

Come anche nello studio del 1987, Moret avvia la propria ricerca nel solco del confronto "entre la littérature et les monuments figurés". In particolare, come egli specifica nell'introduzione (p. 1), la sua premura è quella di indagare, "à la lumière des classifications proposées par Trendall, les rapports entre la tragédie et la céramique peinte d'Italie méridionale" (*ibidem*). L'autore si discosta dalla convinzione filologica che la tragedia fosse la sola fonte di ispirazione per le scene raffigurate nella ceramica, e apre possibilità alternative, come ad esempio "l'imitation de la grande peinture ou des autres arts, l'existence d'une tradition figurative indépendante de la tradition littéraire" (*ibidem*). Per i contenuti altamente critici del suo orizzonte speculativo, il testo di J.M. Moret si configura come uno dei più appropriati per accostarsi alla tematica *Pots&Plays*. C'è da dire che le riflessioni e le intenzioni metodologiche dell'autore determinano la divisione del libro in due sezioni, l'una complementare all'altra. Nella prima si procede ad una "classification des documents par thèmes légendaires" (*ibidem*), studiando diversi episodi della presa di Troia. I capitoli si articolano nel modo che segue:

1. Ajax et Cassandre;
2. Hélène et Ménélas;
3. La mort de Priam;
4. La thème de l'Ilioupersis avant la céramique italote;
5. Les images italotes de l'Ilioupersis;
6. Le rapt du Palladion;
7. Le Palladion et ses représentations figurées.

La seconda parte, invece, "a pour objet les motifs eux-mêmes, c'est-à-dire les figures et les schèmes figuratifs (positions caractéristiques, personnages conventionnels, gestes typiques) dont les peintres se sont servis dans l'élaboration des scènes mythologiques" (*ibidem*):

8. La position "agenouillée";
9. La prêtresse en fuite;
10. Les Troyens-Amazones et les autres figures hybrides d'Orientaux;
11. Contamination de scènes et motifs de réemploi;
12. La saisie par les cheveux;
13. Tragédie et céramique: thèmes littéraires et motifs iconographiques;
14. De l'iconographie grecque à la peinture romaine: la place de la céramique italote.

Malgrado la specificità del tema dell'*Ilioupersis*, che funge da occasione per lo sviluppo del testo, Moret riesce a contemperare questa prospettiva dettagliata con una più generale, rinnovando la necessità di applicare le deduzioni pratiche a principi di carattere universale. (c.p.)

Moret 1987

J.M. Moret, *Oedipe, la Sphinx et les Thebains. Essai de mythologie iconographique*, Genève 1987.

L'autore incentra il proprio studio sui rapporti tra filologia e archeologia, tra tradizione letteraria e tradizione iconografica. Egli svolge inizialmente un'analisi specifica, concentrata sul tema iconografico della Sfinge nelle sue diversificate varianti, attestate prevalentemente in Etruria e nel Sud Italia particolarmente nel IV secolo. I riferimenti letterari sono utili a spiegare le analogie e le differenze all'interno della tradizione iconografica e tra questa e la tradizione letteraria, autonoma. Nell'identificazione, tra gli altri, di due tipi figurativi, la *Sphinx questionneuse* e la *Sphinx ravisseuse*, e nell'osservazione della prevalenza del primo tipo sul secondo, lo studioso sottolinea l'importanza del ruolo creativo dell'immagine sullo sviluppo di un mito. Quest'ultima osservazione è transitivamente applicabile più in generale a tutti i temi mitici nell'arte figurativa. Interessante è l'impostazione dello studio, volto all'identificazione di schemi figurativi, posti in una rete di relazioni di analogia e difformità nei confronti del modello di riferimento: nello specifico, rispetto al tema di Edipo e della Sfinge, si registrano da una parte le analogie con altri schemi iconografici di differente tema mitico, ma di analoga struttura (Ulisse e il Ciclope, Ulisse e le Sirene), e dall'altra le differenze con la tradizione letteraria, che indica una differente età per le vittime della voracità della Sfinge. Di non scarsa rilevanza è l'osservazione della peculiarità oggettuale dei vasi, che contemperano, insieme alle istanze decorative, quelle meramente utilitaristiche: sulla base della diversa funzione, i vasi testimoniano un'ispirazione differente rispetto alla grande scultura. Inoltre, ulteriore sviluppo della questione materiale del supporto vascolare, è la considerazione della provata destinazione funeraria di gran parte dei vasi in questione: per tale ragione anche i motivi iconografici sembrerebbero attingere a un repertorio funerario nel quale, secondo lo studioso, potrebbe ravvisarsi anche il progressivo mutamento della concezione dell'aldilà, di pari passo con gli sviluppi ideologici dei tre poeti. Nelle conclusioni l'autore riassume schematicamente i seguenti punti:

- l'immagine è l'elemento creatore e il mito è prodotto dell'immagine;
  - l'immagine è chiaramente riferibile a un *récit*, a un dramma;
  - le testimonianze iconografiche consentono di conoscere dettagli o versioni del mito che le fonti testuali non menzionano;
  - le immagini mitologiche non sono "narratives", ma "representationelle".
- (c.c.)

Rasmussen, Spivey 1991

*Looking at Greek Vases*, ed. by T. Rasmussen and N. Spivey, Cambridge 1991.

Sul rapporto tra teatro e pittura vascolare nella ceramica suditalica si segnala come lettura preliminare – per la sua funzione introduttiva alla questione dell'analisi di un vaso – il volume di Rasmussen-Spivey 1991, che, supportato da un notevole assortimento di immagini, approfondisce lungo un percorso diaconico le caratteristiche della ceramica di fattura greca dal Geometrico all'Ellenismo. Al suo interno, oltre ai pregevoli scritti di vari autori (tra gli altri, gli stessi curatori del volume ed inoltre L. Burn, M. Robertson, M. Beard, J.N. Coldstream, J. Boardman, D. Williams, J.W. Hayes, A. Johnston, J.M. Hemelrijk), si segnala il saggio critico di A.D. Trendall, interlocutore imprescindibile per lo studio della pittura vascolare suditalica e dei suoi rapporti con il teatro. In particolare, nel suddetto saggio, l'autore si sofferma sulla pittura vascolare suditalica del IV secolo a.C., segnalando come, rispetto agli esemplari ateniesi contemporanei, i pittori di vasi suditalici e siciliani abbiano attinto molto più frequentemente i soggetti delle loro scene dal teatro, ispirandosi a Dioniso non solo come divinità del teatro ma anche dei misteri, ovvero della vita dopo la morte. Il legame con Dioniso 'dio dei misteri' spiegherebbe, secondo Trendall, la preponderante presenza di vasi simili in contesti funerari magnogreci, dove in particolare il cratere a volute con questo tipo di soggetti divenne particolarmente popolare proprio in corrispondenza del suo spegnersi ad Atene, dopo la (o a causa della) Guerra del Peloponneso. Evidentemente si ispirarono a soggetti teatrali quei vasi nei quali compaiono un palco, colonne, maschere, porte o finestre, figure abbigliate per un contesto drammaturgico. Dopo aver enucleato tali criteri epistemologici per riconoscere durante l'approccio iconografico un vaso a soggetto teatrale, Trendall inizia la sua speculazione a partire dai vasi a soggetto comico, e quindi con riferimenti alla Farsa Fliacica, citando i principali pittori attivi in Magna Grecia (tra i quali Asteas, Python, il Pittore di Dario) e ricostruendo la percentuale di ritrovamenti secondo un parametro geografico. È convinzione dell'autore che buona parte di questi vasi suditalici rifletta la contemporanea commedia di mezzo ateniese. Trendall prosegue poi nell'analisi di vasi a soggetto tragico, nei quali distingue due registri: uno superiore, riservato spesso alle divinità, ed uno sottostante destinato allo svolgimento dell'azione (uno schema destinato a ripresentarsi spesso nella panoramica artistica nutrita di cultura e, segnatamente, di cultura letteraria, non a caso ripreso da Raffaello nella *Disputa del Sacramento*). Trendall segnala inoltre che la scena raffigurata nel vaso non esprime l'intero svolgimento del dramma, ma ne coglie un momento saliente, possibilmente suggestivo, tracciando lievemente la continuazione nell'immaginario dell'osservatore. In questo senso, un vaso sarebbe una 'illustrazione' del dramma. L'autore ritiene dunque altamente plausibile che i soggetti riferibili a contesti teatrali nei vasi suditalici costituiscano preziosi squarci di tragedie perdute, come ad esempio la *Niobe* di Eschilo, o l'*Andromeda* di Sofocle e di Euripide. Nel complesso, la produzione vascolare suditalica e siciliana di IV secolo a.C. contribuisce a rendere migliore la comprensione della relazione tra arte e letteratura e a colmare il divario tra i mondi del mito e del teatro (ammesso che dell'esistenza di un vuoto si possa parlare): il pittore avrà voluto spesso evocare il mito, soprattutto per il suo significato nella vita ultraterrena, dato che molti vasi erano destinati alle tombe, ma egli dipinge sulla base della propria esperienza visiva al teatro, dove l'enfasi era basata sulla qualità catartica della tragedia. (e.p.)

Schefold 1937

K. Schefold, *Statuen auf Vasenbildern*, "JdI" 52, 1937, pp. 30-75.

Il lavoro è da segnalare per la precocità delle intuizioni rispetto alla tematica affrontata. In particolare, si pone attenzione alla presenza epifanica del dio sulla scena (lo spazio figurativo del vaso) e al suo segnacolo terreno, la statua. Di tale schema di rappresentazione si rileva la contiguità stretta con il mondo del teatro e con le trovate drammaturgiche della tragedia antica. (c.c.)

Séchan 1926

L. Séchan, *Études sur le tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.

Gli essenziali motivi programmatici del lavoro di Séchan sono espressi sistematicamente nell'ampia introduzione, articolata nei paragrafi: 1. L'arte e la letteratura in Grecia; 2. Influenza dell'arte sulla poesia; 3. Influenza della poesia sull'arte; 4. Il teatro e i vasi dipinti; 5. La filologia archeologica. Seguono altre tre parti concentrate rispettivamente sui temi di Eschilo, Sofocle ed Euripide. Presupposto del lavoro di Séchan è l'interdipendenza dell'arte, nella differenziazione delle sue forme espressive, figurative e plastiche, e della poesia, dall'epica alla tragedia. Si avanza, quindi, una corrispondenza ideale che pecca di eccessiva schematicità, secondo cui alla poesia omerica si fa corrispondere lo stile geometrico, alla drammaturgia eschilea l'arte di Polignoto, a Sofocle l'arte di Fidia, sommarie espressa nel Partenone, alla novità del teatro euripideo Zeusi, Parrasio, Timonte, Aristide. Nello specifico, si ammette generalmente l'influenza del dramma satiresco e delle forme drammatiche minori italiote e siceliote, come l'ilarotragedia e la farsa fliacica. Più problematica è la definizione cronologica delle prime effettive influenze della tragedia sulla pittura vascolare del V secolo, a figure nere: i tempi sarebbero stati ancora troppo prematuri perché la tragedia potesse essere entrata nello spirito popolare e, quindi, nell'iconografia di oggetti di ampia diffusione quali i vasi. Polignoto sarebbe tutto ancora "pieno di *epos*". Tale orientamento è seguito anche da Vogel e da C. Robert (interessante in questo senso l'osservazione di Robert, che rileva nella gestica di Achille nei vasi dipinti del V secolo, un elemento preponderantemente tradizionale, epico. L'eroe è, ad esempio, raffigurato mentre porta una mano alla testa avvolto nel mantello, gesto riconosciuto come convenzionale in una tradizione pretragica).

In sintesi, gli argomenti affrontati sono:

- assunzione certa del dato di fatto di una relazione diretta tra pittura vascolare e teatro;
- studio sulla provenienza, sulla cronologia e sui caratteri principali dei vasi dipinti a soggetto drammatico. Si individuano, oltre ai vasi attici, altre tre aree di produzione italiote: Apulia, Campania e Lucania, attivi in un lasso di tempo tra il 450 e il 250 a.C. Per quanto riguarda la composizione, si distinguono due grandi categorie: 1) tendenza a proseguire la tradizione polignotea e quella più propriamente magnogreca (disposizione dei personaggi con grande libertà d'invenzione); 2) ritorno al modo arcaico della partitura in zone (esempi della scuola attica del IV secolo) testimoniate nelle grandi anfore apule;
- influenza materiale del teatro non solo in relazione ai temi, ma anche ad altri dettagli: personaggi secondari (nutrici, dorifori, pedagoghi), divinità e personificazioni come figure accessorie del dramma, costumi di scena (*klamis, kolpos*, chitoni femminili...);
- rapporti delle pitture dei vasi a soggetto drammatico con la grande arte figurativa;
- interesse letterario e storico dei vasi dipinti a soggetto drammatico. I vasi dipinti a tema tragico formano una sorta di "commentario per immagini" (cfr. sull'argomento anche Mingazzini in Bertino 1972). È infine interessante rilevare, con l'autore, il fatto che spesso i vasi dipinti riproducano scene raccontate da un personaggio e non realmente performate sulla scena teatrale. Si ribadisce, comunque, la negazione di un meccanicismo derivativo troppo spinto nel rapporto 'teatro-vasi';
- la pittura vascolare rivela le preferenze letterarie degli antichi, le loro predilezioni per uno o l'altro dei poeti tragici, attraverso la diffusione di temi e scene desunti, o, meglio, ispirati dalla tragedia. (c.c.)

Shapiro 1993

H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts. 600-400 B.C.*, Zürich 1993.

L'autore incentra la propria analisi sull'"iconography", sugli aspetti legati alla rappresentazione pittorica delle personificazioni di concetti astratti, disponendo i dati sulla linea della diacronia. A partire dalla concezione delle personificazioni e delle allegorie nel pensiero greco delle origini, l'indagine prosegue nel senso del riconoscimento e dell'identificazione delle personificazioni dei concetti astratti, con particolare riferimento alla relazione, definita 'di dipendenza' più o meno stretta dalle fonti letterarie. Ampio spazio, in questa direzione, è riservato alle personificazioni e alle allegorie nella poesia epica da Omero agli autori cosiddetti "minori" o pervenuti in modo essenzialmente frammentario. La relazione tra letteratura e iconografia è spiegata con una gradualità nel processo di astrazione-personificazione che si sviluppa da un livello massimo di personificazione del concetto astratto a un livello zero della personificazione, corrispondente al massimo grado di astrazione. In termini iconografici tale gradualità sarebbe riflessa da un approfondimento più o meno specifico e dettagliato dell'iconografia. Per quanto pertiene, infine, all'uso delle iscrizioni nella pittura vascolare a fianco dei personaggi raffigurati, esso, secondo l'opinione dello studioso, non sembra riflettere la volontà del ceramografo di rendere la scena correttamente interpretabile dal fruitore. (c.c.)

Shuttleworth Kraus 2007

*Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007.

La raccolta di saggi affronta, da prospettive e punti di vista diversificati e complementari, il tema vasto della ricezione e della diffusione della tragedia greca del V secolo a.C. Si affronta inoltre il rapporto tra la tragedia stessa e gli altri generi del teatro antico. Particolare rilevanza è conferita alle relazioni tra tragedia e arti visive. Elemento coordinante e costante riferimento è costituito dai lavori e gli studi, di impostazione semiotica, di Froma Zeitlin, sulla tragedia greca e sul dramma antico. (c.e.)

Taplin 2007

O. Taplin, *A new pair of Pairs: Tragic Witness in Western Greek Vase Painting?*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007.

Il ricco contributo verte sull'osservazione di vasi a tema mitologico dello stile apulo ornato, definito il più attinente al mondo del teatro, databile alla seconda metà del IV secolo. La contiguità con il teatro è da intendersi più come un'affinità e comunanza di temi e *topoi* che in senso stretto. Si tenta di superare gli schemi cognitivi della dipendenza della pittura vascolare dal teatro o, viceversa, di tendenza più recente, la totale autonomia della pittura vascolare dal teatro. La disseminazione di segni iconografici arricchisce l'esperienza percettiva dell'osservatore se egli riesce a riconoscerli e a ricondurli a un sottotesto tragico. Su un particolare tipo di segnali verte lo studio presentato nel contributo: quello della presenza di figure anonime e secondarie, ripartite in tre categorie: 1. personaggi muti; 2. messaggeri; 3. coro. Solo in casi particolari, in parte coincidenti con le rare rappresentazioni figurative del coro, esso occupa un ruolo centrale nelle tragedie eschilee *Supplici* ed *Eumenidi*. Se per Green i personaggi secondari sono chiaro indizio di connessione con la rappresentazione di una scena teatrale, per Taplin essi sono da intendersi più come 'segnali' di un'associazione con il teatro atti ad amplificare l'esperienza percettiva del fruitore. D'altro canto i vasi di tema tragico non palesano mai, diversamente da quelli comici, la loro meta-teatralità e deve quindi essere ricercato un realismo di riproduzione fotografica delle scene. Le figure anonime sono intese da Taplin come "anonymous witnesses", mediatori dell'esperienza percettiva (della pittura o della rappresentazione teatrale). Il loro anonimato deriva proprio dalla funzione artistica totalizzante e collettivizzante, che per certi versi spersonalizza il soggetto senziante consentendo l'identificazione con l'oggetto della rappresentazione artistica. (c.e.)

Taplin 2007a

Oliver Taplin, *Pots and Plays*, Oxford 2007.

Volume centrale per lo studio delle pitture vascolari in rapporto alle tragedie antiche, si sviluppa in due sezioni: nella prima (*Setting the Scenes*) Taplin elabora il punto della situazione sulla tragedia greca e sulla sua diffusione al di fuori di Atene, ovvero in Sicilia e nell'Occidente greco. L'autore individua, fra gli elementi essenziali per risalire all'esatta cognizione dei modi e dei tempi di rappresentazione teatrale di drammi attici in queste aree, il numero di siti teatrali. In un paragrafo intitolato *Escaping the Philodramatist versus Iconocentric Polarity*, Taplin torna sul dualismo tra queste due scuole, cercando di superarlo, andando contro il pensiero dominante da una ventina d'anni ad oggi: "I must emphasize that I am not [...] going back to the old 'unfashionable' position, nor [...] advocating some compromise between the two poles: I am coming at the question from a different angle, which accepts neither of the current positions" (p. 23). Tale nuova prospettiva non è, dunque, estranea alla storia degli studi in merito al rapporto tra testi teatrali e produzione vascolare, ma si inserisce nel solco della tradizione, pur mutando prospettiva di approccio. I criteri del metodo proposto da Taplin sono trattati nei paragrafi L (*Assessing how Vases are Related to Tragedy: I. The Narratives*), M (*Assessing how Vases are Related to Tragedy: II. An Index of Signals*) ed N (*Assessing how Vases are Related to Tragedy: III. Two Extradramatic Signals*). In essi, l'autore esplora una serie di cosiddetti "segnali", appunto, che nella pittura vascolare sarebbero indizi inequivocabili di riferimento ad un contesto teatrale da parte dell'artista. Tali indizi sono i costumi, i calzari, i portici, l'arco roccioso (nei casi specifici di Prometeo e Andromeda), figure anonime (frequenti nelle rappresentazioni teatrali), pedagoghi (nel dettaglio, un piccolo anziano), Furie e simili, scene di supplica e (stavolta segnali "extradrammatici") nomi scritti in dialetto attico e tripodi. La seconda sezione di *Pots and Plays* è dedicata interamente alle ceramiche dipinte, molte delle quali ignote fino agli anni settanta, e alla loro analisi sulla base dei criteri proposti dallo stesso autore nella prima parte del volume. Il testo rimane una lettura imprescindibile e imperativa per chi intenda accostarsi alla tematica. (e.p.)

Taplin, Wyles 2010

O. Taplin, R. Wyles, *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford 2010.

Sul vaso di Pronomos ("the most important and complex material object we have which is directly related to ancient Greek theatre", p. 1), il volume edito da O. Taplin e R. Wyles è indubbiamente il più recente e completo. Si tratta di una raccolta di articoli che, proprio per la sua caratteristica stesura a più mani, garantisce una rara pluralità di punti di

vista e approcci. È difficile (se non impossibile) individuare un volume altrettanto approfondito e completo sull'argomento. Fondamentali per un inquadramento preliminare l'*Introduction*, curata dagli stessi editori, e *A Description* (di Thomas Mannack). Alcuni articoli, in particolare, tra gli altri, si rivelano particolarmente interessanti per la tematica *Pots&Plays*: ad esempio *The Context of Choreic Dedications*, di Eric Csapo, e *The Transformation of Athenian Theatre Culture around 400 B.C.*, di Klaus Junker. Ad ogni modo, soltanto una lettura globale del volume attribuisce la giusta importanza e la corretta chiave di lettura a ciascun articolo, pregevole indipendentemente dalla vicinanza a *Pots and Plays*. (c.p.)

Todisco 2003

*La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, a cura di L. Todisco, Roma 2003.

Per questo imponente volume (conta oltre 800 pagine) si è ritenuto più utile, in questa sede, riportare l'articolazione interna, in forma indicizzata.

1. Introduzione (di Luigi Todisco): oltre che essere un'introduzione al volume, in questa sezione del testo si trova anche una breve e interessante esposizione della storia degli studi sull'argomento;

2. Repertorio e contributi critici di:

- Margherita Catucci, *Tempi e modi di diffusione di temi teatrali in Italia attraverso la ceramica di importazione*;

- Mary Anne Sisto, *Le forme dei vasi italici e sicelioti a soggetto tragico*;

- Giuseppina Gadaleta, *La ceramica italica e sicelioti a soggetto tragico nei contesti archeologici delle colonie e dei centri indigeni dell'Italia meridionale e della Sicilia*;

- Carmela Roscino, *L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografica nella ceramica italica e sicelioti*;

3. Catalogo dei vasi (attici, lucani, apuli, sicelioti, pestani, campani);

4. Catalogo dei contesti (vasi attici, vasi italici, vasi sicelioti);

5. Bibliografia;

6. Referenze grafiche e fotografiche;

7. Indici (musei e collezioni; mercati antiquari; vasi perduti e di collocazione ignota; pittori; fonti letterarie; luoghi);

8. Grafici, Tabelle e Tavole. (c.p.)

Todisco 2006

L. Todisco, *Pittura e ceramica figurata tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia*, Bari-Roma 2006.

Il volume di Todisco è costituito da una ventina di articoli di argomento vario, ciascuno riportante un esempio di arte figurativa (pittura, ceramica figurata, scultura) greca, magnogreca e sicula. Il capitolo più ricco e significativo, per ciò che attiene alla tematica *Pots&Plays*, è il IV (pp. 173-274); in particolare, nell'articolo *L'Aiace di Sofocle nei frammenti di un cratere apulo* si ipotizza, a partire dal nome Tecmessa (che compare sul cratere in questione), l'identificazione della scena ivi rappresentata con una scena dell'*Aiace* di Sofocle, dato che "allo stato attuale delle conoscenze, è [...] Sofocle che nel suo *Aiace*, per la prima volta, fa vivere sulla scena la figura di Tecmessa" (p. 175). Nell'articolo *Il teatro, le maschere e la musica* si tratta della verosimile relazione tra le immagini di derivazione drammatica (i contenuti del tragico, non la *performance*) e il contesto funebre per il quale esse venivano scelte. Infine *Mito e tragedia: il problema della ceramografia italica e sicelioti* sancisce l'indimostrabilità dell'influenza del dramma attico sulla pittura vascolare di V secolo a.C., essendo pochi gli esemplari nelle cui scene si possa palesemente riscontrare un collegamento. Interessanti sono anche le numerose tabelle esplicative/riassuntive proposte al termine del paragrafo IV.7, riguardanti le tragedie conservate integralmente e quelle conservate in frammenti nel loro rapporto con il numero di occorrenze iconografiche vascolari. (c.p.)

Touchefeu 1983

O. Touchefeu, *Lecture des images mythologiques: un exemple d'images sans texte, la mort d'Ashtyanax*, in *Image et Céramique Grecque: actes du colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982*, éd. par F. Lissarrague et F. Thelamon, Rouen 1983.

Nel saggio in questione, Odette Touchefeu si interroga sul metodo più appropriato per (ri)leggere le immagini mitologiche appartenenti al repertorio figurato dei ceramisti attici di VI e V secolo a.C. Per proporre adeguati criteri metodologici, l'autrice parte dallo studio di un caso molto particolare di rappresentazione iconografica: quello della morte di Astianatte, che, proprio per l'assenza di riferimenti letterari da potersi collegare, si configura come un'occasione speculativa unica. O. Touchefeu procede analizzando il contenuto narrativo di un gruppo di vasi (nel dettaglio, due crateri a figure rosse, una pisside di Berlino, un'*hydria* di Monaco, un'anfora a figure nere, un'anfora del Louvre, un'*hydria* di Würzburg, un cratere di Boston e un'anfora del Pittore di Kleophrades), recuperando le precedenti interpretazioni e rileggendo le immagini dal proprio punto di vista. L'autrice divide le immagini indubitabilmente riconosciute come mitologiche da quelle la cui interpretazione come tali rimane incerta. Insiste anche sulla necessità di distinguere più linguaggi iconografici, non necessariamente in dipendenza dalle fonti letterarie, per quanto ribadisca l'importanza di ricorrere ad esse per comprendere un'immagine. Non nasconde, infine, le numerose difficoltà riscontrate nel percorso di classificazione, identificazione e interpretazione delle immagini a contenuto mitologico e la fragilità dello stesso ricorso ai testi. In conclusione, il breve saggio di O. Touchefeu si

inserirsi perfettamente nel quadro speculativo della tematica *Pots&Plays* e, come tale, può essere paradigmatico dell'accidentato percorso che conduce lo studioso a decifrare i diversi livelli di interpretazione dell'immagine vascolare. (c.p.)

#### Trendall

- A.D. Trendall, *Phyx Vases*, University of London, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl. 19, 1967.  
A.D. Trendall, *Early South Italian Vase-Painting*, Mainz 1974.  
A.D. Trendall, *Vase-painting in South Italy and Sicily*, in M.E. Mayo, *The Art of South Italy: Vases from Magna Graecia*, Richmond (VA) 1982.  
A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, University of London, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl. 41, 1983.  
A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum*, Rome 1987.  
A.D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily: A Handbook*, London 1989.  
A.D. Trendall, *Farce and Tragedy in South Italian Vase-Painting*, in *Looking at Greek Vases*, ed. by T. Rasmussen and N. Spivey, Cambridge 1991.  
A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, University of London, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl. 42, 1978.

Per Arthur Dale Trendall si è ritenuto opportuno formulare un'unica scheda di lettura, per via dell'uniformità contenutistica che si è riscontrata nella maggior parte dei suoi volumi (frutto del lavoro di tutta la sua vita) di cui è stato possibile prendere visione. È possibile suddividere in due gruppi la produzione di Trendall: un primo gruppo consta di alcuni brevi articoli, impostati secondo criteri essenzialmente esplicativi e divulgativi, il cui scopo è mettere a parte dei recenti cambiamenti negli studi della ceramica sud-italiote e siciliana. Appartengono a questo gruppo di scritti Trendall 1982 (nel quale l'autore osserva come, a partire dalla metà del XX secolo, gli scavi in Italia meridionale e in Sicilia, nonché gli studi relativi al materiale rinvenuto durante gli stessi, abbiano totalmente rinnovato non solo l'interesse per un tipo di produzione in origine considerata 'di seconda categoria' rispetto a quella attica, ma anche la comprensione del loro sviluppo e del loro significato) e Trendall 1991 (per un'analisi di quest'ultimo volume si veda, nella presente bibliografia ragionata, sotto la voce Rasmussen, Spivey). Di fondamentale importanza in questo itinerario di ricerca è stata la classificazione della ceramica sud-italiote – lodevole e incessante attività dello stesso Trendall – basata su cinque principali aree di produzione, individuate in Lucania, Puglia, Campania, Paestum e Sicilia, a partire da criteri stilistici. Questa catalogazione rientra nel secondo gruppo di scritti del nostro autore, ovvero quelli di carattere meramente classificatorio e compilativo. Si inseriscono in questo filone di studio Trendall 1987 (nel quale l'autore si sofferma sulla città di Paestum e sulla sua storia prima di procedere con la classificazione analitica dei vasi), Trendall, Cambitoglou 1983 (classificazione molto dettagliata della produzione vascolare a figure rosse dell'area apula, nella quale il motore ispiratore è ancora una volta quello di gettare una nuova luce sui diversi aspetti della mitologia, del teatro, dei costumi e degli usi funerari di area magnogreca a partire dalle singole, particolari caratteristiche dei soggetti rappresentati sui vasi), Trendall 1967 (classificazione di vasi fliacici che, nell'edizione del 1967, aggiorna il volume del 1959, nel quale, già allora, lo scopo era elaborare una monografia sulla produzione ceramica connessa ai *phyakes*, catalogando, contemporaneamente, per soggetti, produzione e botteghe), Trendall 1967, Trendall 1989 (nel quale si segnala ancora una volta l'evoluzione, rispetto ai prototipi ateniesi, della produzione vascolare suditalica e siciliana; questo volume in particolare si distingue per le 596 illustrazioni dei vasi ritenuti più significativi). (c.p.)

#### Trendall, Webster 1971

- A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustration of Greek Drama*, London 1971.

Il lavoro costituisce una testimonianza essenziale per il nostro orizzonte di ricerca. In esso si analizza con sistematicità un consistente numero di figurazioni vascolari a tema teatrale, imprimendo una prospettiva diacronica alle testimonianze e, al contempo, elencando criticamente e problematicamente le questioni afferenti al contesto materiale di riferimento (luogo di produzione, luogo di rinvenimento, tradizione artistica in cui il vaso si colloca, committenza), e al contesto culturale più ampio (riflessi di ideologici e poetici). Lo studio parte dalle attestazioni "pre-drammatiche". Seguono, nell'ordine, il dramma satiresco, la tragedia, a cui è riservata una parte centrale e nella quale sono attentamente descritte le pitture vascolari riferibili certamente alle tragedie eschilee, sofoclee e euripidee, oltre che ai tragediografi "minori" o ignoti e a frammenti di tragedie non chiaramente identificate. Il costante e puntuale riferimento all'immagine, mai prescindente dall'attenzione al testo letterario, prelude a ordini di osservazioni approfondite sulla struttura compositiva dell'iconografia vascolare, sulla gestica degli attori-personaggi raffigurati, sugli oggetti presuntamente 'scenici' e così via. La posizione degli autori verte chiaramente sull'affermazione di una sicura relazione diretta tra vasi e drammi, particolarmente nel V secolo. I capitoli successivi sono dedicati alla commedia antica, alla Mese e alla Nea. Un'attenzione particolare è riservata ai vasi suditalici, attestati a partire dal terzo quarto del V secolo, e alle esperienze teatrali proprie della Magna Grecia e della Sicilia, come la farsa fliacica e il *hyalotragedia*, oltre che alla tragedia. (c.p.)

Webster

T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, Bull. Suppl., Institute of Classical Studies, London 1967.

T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, London 1978.

T.B.L. Webster, *Monuments illustrating New Comedy*, revised and enlarged by J.R. Green and A. Seeberg, Institute of Classical Studies, University of London, School of Advanced Study, 1995 (III), voll. I-II.

Opere a carattere generale e divulgativo.

Argomenti:

- messa in scena;
- costumi, calzature, recitazione e gestica;
- maschere.

Nelle linee generali, si può affermare che i volumi di Webster costituiscono degli studi monografici di portata notevole, concentrati su quanto concerne la commedia arcaica, di mezzo e nuova, nonché la tragedia. Sono dei cataloghi, degli inventari di tutti i reperti documentari afferenti il teatro nei vari musei internazionali. (c.p.)

Zeitlin 2009

F.I. Zeitlin, *Under the Sign of Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Lexington, 2009

Dell'opera si rileva l'approccio che si avvale pienamente degli strumenti ermeneutici offerti dalla semiotica, applicato alla tragedia eschilea dei *Sette contro Tebe*. Particolarmente significativa per il campo di ricerca di *Pots&Plays* si rivela lo studio analitico delle strutture della rappresentazione, in particolare della scena topica 'dello scudo'. (c.c.)



LUDOVICO REBAUDO

## Il tema di 'Niobe in lutto'

### 1. Introduzione

Fra le scene a contenuto mitico dipinte dai ceramografi suditalici del IV secolo a.C. poche hanno suscitato tanto interesse quanto le rappresentazioni di Niobe sopraffatta dal dolore dopo la morte violenta dei figli. La scelta di tornare ancora su questo tema nonostante la già abbondante bibliografia (raccolta in Todisco 2003; Sisto 2009) dipende dalla sua assoluta esemplarità. La sostanza del problema può essere riassunta così: l'iconografia di Niobe sui vasi suditalici segna una svolta rispetto alla tradizione del VI e del V secolo a.C. Le scene pongono al centro dell'attenzione non la strage dei Niobidi ad opera di Apollo e Artemide bensì il dolore di Niobe dopo la morte dei figli. Il numero delle attestazioni è relativamente alto, undici sicure e una incerta, e la situazione rappresentata è singolarmente prossima alla situazione scenica della perdita *Niobe* di Eschilo (o, almeno, all'idea che della tragedia si ricava dai frammenti sopravvissuti e dalle testimonianze letterarie). Di conseguenza le pitture vascolari sono state a più riprese lette come illustrazioni più o meno fedeli della tragedia (Trendall 1972; Keuls 1978; Kossatz Deissmann 1978, pp. 75-88; Fracchia 1984; Fracchia 1987; Gualtieri 2003; Taplin 2007, pp. 74-79) e persino utilizzate come fonti per ricostruirne la trama. Il caso pone questioni di carattere generale, che riguardano tutti i presunti soggetti tragici della ceramografia magnogreca, non solo Niobe:

1. Perché in presenza di una consolidata e autorevole tradizione i pittori italici scelgono – o i loro committenti chiedono – di rappresentare il mito secondo uno schema nuovo?
2. È casuale che tale schema presenti affinità più o meno strette con un testo drammatico?
3. Se non lo è, qual è la natura di tali affinità?

Queste e altre simili domande conducono al cuore del problema dei rapporti fra pittura vascolare e teatro, un tema sul quale il dibattito dura da decenni. Poiché è impossibile riassumerne qui i termini anche per sommi capi, mi limito a ribadire che fra i due orientamenti critici prevalenti, da una parte quello 'ottimista', secondo il quale l'interesse dei ceramografi per le *performances* drammatiche è fuori discussione e il problema è solo misurare il grado di fedeltà delle scene ai loro modelli (Trendall, Webster 1971; Taplin 1977; Taplin 1978; Taplin 2007), dall'altra quello 'prudente', che legge le immagini come rappresentazioni del mito nelle quali le influenze esterne si riflettono in forme comunque mediate dalle consuetudini della pittura vascolare (Giuliani 1996; Giuliani 1999; Giuliani 2003; per una messa a punto generale: Small 2003; Small 2005), la mia posizione è senz'altro più vicina al secondo.

Lo scopo di questo contributo è mostrare che le scene con 'Niobe in lutto' sono costruite e si modificano seguendo logiche interne alla *téchne* ceramografica. Ciò non significa escludere che il dramma eschileo abbia avuto un ruolo nella formazione e nella fortuna dell'iconografia, ad esempio influenzando il modo di immaginare il mito a livello popolare. Significa invece richiamare alla prudenza nella lettura delle scene e dei loro particolari, la cui apparente natura drammatica trova in molti casi spiegazioni efficaci nel rapporto fra iconografia e forme vascolari, e nelle consuetudini delle botteghe (i riferimenti fra parentesi rimandano al *Catalogo* in Appendice).

### 2. Il mito

Secondo la versione tebana Niobe è una principessa lidia, figlia del re Tantalo e di Dione o Euryanassa (Hyg. *Fab.* 9; schol. Eur. *Or.* 4), introdotta nella saga dei Cadmei dal matrimonio con Anfione, il costruttore delle mura di Tebe. Universalmente nota come *mater fecunda* cui tocca l'atroce destino di vedere la prole morire di morte violenta, Niobe è accreditata di un numero di figli che varia considerevolmente, per lo più dodici (Hom. *Iliad.* XXIV, 610-12; Pher. FGrH 3, F 126; Stat. *Theb.* VI, 124 s.; *cett.*) o quattordici (schol. Eur. *Phoen.* 159; Ovid. *Met.* VI, 182 s.; Hyg. *Fab.* 9; *Myth. Vat.* I, 3, 1, 45 s.; II, 8), ripartiti in egual numero fra maschi e femmine. Il nucleo fondamentale della storia è già in Omero: i Niobidi sono sterminati da Apollo e Artemide perché Niobe si era paragonata a Latona, giudicando i suoi figli non inferiori ai gemelli divini (*Iliad.* XXIV, 596-620). La tradizione successiva rende più esplicita l'offesa, attribuendole la vanteria di essere madre migliore della dea, di cui pure secondo Saffo era stata *hetaira*, cioè amante (fr. 42 Voigt). La strage ha luogo a Tebe, anche se abbiamo

generica notizia che taluni autori l'avrebbero ambientata in Lidia (Apollod. III, 45; Schol. b Hom. *Iliad.* XXIV, 602). Sofocle (per primo?) distingue l'eccidio dei figli, avvenuto sul Citerone per mano di Apollo, da quello delle fanciulle, opera di Artemide nel palazzo di Anfione (TrGF, Soph. *Niobe*, fr. 441, 4 ss.; Eusth. 1367, 28). Una variante argiva attestata per la prima volta da Telesilla verso la metà del V secolo a.C. introduce dei superstiti: un fanciullo e una fanciulla (Telesill. fr. 5 Page), oppure la sola fanciulla, di nome Chloris (Apollod. III, 45), di cui si ammirava la statua nel *Letoon* di Argo (Paus. II, 22, 5). Dopo la morte dei figli Niobe torna in patria presso il padre Tantalò e viene trasformata in roccia sul monte Sipilo in Lidia. La metamorfosi è in Omero (*Iliad.* XXIV, 614-17), ma molti esegeti antichi e moderni espungono i versi (Pearce 2008 con bibliografia; inoltre Ahern 2001; Schmitz 2001; Assunção 2004-2005). In seguito la pietrificazione assume a *topos* (e.g. Ach. Tat. III, 15, 6; AP VII, 549; XVI, 129, 133; *ceff.*) e viene attribuita ora alla preghiera di Niobe stessa (Pher. FGrH 3, F 38; Apollod. III, 45), ora all'iniziativa di Zeus, mosso a pietà (Bacch. fr. 20D, vv. 4-11 Maehler). Autori di età imperiale come Pausania (I, 21, 3) e Quinto Smirneo (I, 294 ss.) credono di riconoscere l'eroina in una roccia del Sipilo, forse la stessa che ancora si mostra nei pressi della città turca di Manisa.

### 3. 'Niobe in lutto' nella tradizione figurata

La Niobe letteraria è un esempio di superbia punita o un paradigma di sventura e di dolore, dunque la sua figura prevale su quella dei figli, il cui ruolo è quasi strumentale dal punto di vista narrativo. Nella tradizione figurativa la situazione è opposta. Niobe ha per lungo tempo scarso peso e l'attenzione è concentrata sulla morte dei Niobidi (in generale: Cook 1964; Geominy 1992; Schmidt 1992).

Le prime attestazioni rappresentano il mito secondo uno schema che potremmo chiamare 'dei Niobidi in fuga'. Si tratta di tre anfore del gruppo 'tirrenico', una produzione minore ateniese destinata al mercato etrusco. Per raccontare il mito alla loro clientela d'oltremare, particolarmente incline ai miti cruenti, gli artigiani attici scelgono il momento della strage, alla quale adattano la composizione di sei figure che usano abitualmente per la scena principale dei vasi di grandi dimensioni. L'anfora del Pittore Castellani ad Amburgo (Museum für Kunst und Gewerbe 1960.1; Geominy 1992, p. 916, nr. 1), la più antica, narra la storia secondo uno schema lineare: a sinistra e a destra Apollo e Artemide che scagliano i dardi mortali, al centro quattro fanciulli in corsa.



Pittore del Daino, anfora a collo distinto 'tirrenica': *strage dei Niobidi in presenza di Niobe e Latona*, ca 550 a.C. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale RC1043

Sull'anfora del Pittore del Daino (Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale RC1043; Geominy 1992, p. 916, nr. 3; qui fig. 1), posteriore di circa un decennio, le sei figure della composizione sono usate per alludere anche agli antefatti e alle responsabilità. Apollo e Artemide si trovano a sinistra, i Niobidi, ridotti a due, fuggono verso destra; al centro è comparsa una donna che si pone fra gli dei e i fanciulli;

all'estrema sinistra è una seconda figura femminile che tende la mano in un gesto che può essere inteso come un incitamento. Oltre ad Apollo, Artemide e ai Niobidi, protagonisti irrinunciabili, ci sono dunque probabilmente anche Niobe e Latona, la prima colta nel disperato tentativo di proteggere i figli, la seconda nel ruolo di mandante della strage. Se la lettura è giusta (non tutti gli esegeti concordano), siamo in presenza della più antica, e per molto tempo unica, immagine di Niobe nell'arte greca.

Dopo il breve momento di fortuna della produzione tirrenica il mito scompare dalla tradizione per un centinaio d'anni e solo intorno alla metà del V secolo guadagna nuovamente popolarità (per la situazione in Etruria: Niels 2004). Alla ripresa, l'iconografia resta centrata sulla strage ma lo schema dei 'Niobidi in fuga' cede il posto a quello dei 'Niobidi morenti'. Risale a poco dopo il 460 a.C. il celebre cratere del Pittore dei Niobidi rinvenuto nella necropoli orvietana di Crocifisso del Tufo (Parigi, Museo del Louvre, G343; Denoyelle 1997; Gaunt 2002).



Pittore dei Niobidi, cratere a calice: *strage dei Niobidi*, ca 450 a.C.  
Parigi, Museo del Louvre G343

Sul lato principale Apollo e Artemide colpiscono quattro Niobidi, due dei quali, morti, sono in parte nascosti dalle asperità del terreno. Le eclatanti novità, in particolare l'abbandono dell'isocefalia per una disposizione delle figure su piani diversi, ha fatto supporre che il pittore riproducesse un dipinto famoso. Si tratta però di un'ipotesi priva di concrete basi e in fondo non necessaria, dal momento che un abile artigiano poteva ben trarre profitto dalle esperienze della pittura contemporanea senza bisogno di riprodurre un modello preciso. Negli stessi anni appaiono i tipi di più ampia e duratura fortuna. Uno *skyphos* frammentario di Bonn (Akademisches Kunstmuseum 1377; Geominy 1992, p. 916, nr. 6) attesta per la prima volta il fanciullo in ginocchio di tre quarti che tenta di strappare una freccia dalle scapole, uno dei più popolari in assoluto. In un solo caso la ceramica a figure rosse adotta ancora il vecchio schema senza morti e morenti: una coppa di tipo B proveniente da Vulci, dipinta dal Pittore della Phialè intorno al 430 a.C. (Londra, British Museum E81: Cook 1964, p. 43, nr. 5; Oakley 1990, pp. 33 e 91, nr. 150; Geominy 1992, p. 916, nr. 7). Peraltro fanciulli e fanciulle continuano a essere perseguitati insieme, nonostante che nella tradizione letteraria contemporanea la separazione delle stragi fosse ormai divenuta topica.



Pittore della Phialè, coppa tipo B: *strage dei Niobidi*, ca 430 a.C.  
Londra, British Museum E81 (*recto e verso*)

Nella plastica monumentale il mito è rappresentato mediante schemi molto simili a quelli usati dai pittori di vasi. Un gruppo di tre figure rinvenute alla fine del XIX secolo a Roma in corrispondenza degli antichi *Horti Sallustiani* (dubbi in Hartswick 2004, pp. 92-104), oggi divise fra Roma (Museo Nazionale Romano 72274) e Copenhagen (Ny Carlsberg Glyptothek 472 e 520), mostra che la strage dei Niobidi era utilizzata per la decorazione dei frontoni nella seconda metà del V secolo (Geominy 1991, p. 918, nr. 21-1c; La Rocca 1985, pp. 71-75). Le statue, di dimensioni poco inferiori al vero, rappresentano un fanciullo morto, una fanciulla ferita in ginocchio e una fanciulla in fuga. Allo stesso modo era concepito il fregio che ornava il trono dello Zeus di Fidia a Olimpia (Pausania V, 11, 2). La documentazione figurata, specie l'importante cratere frammentario da Bakxy della fine del V secolo (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage; Shefton 1982), suggerisce due rilievi gemelli collocati sulle bande laterali dei braccioli del trono in cui Apollo e Artemide saettavano sei Niobidi per lato nelle pose consuete (v. soprattutto Vogelpohl 1980; Geominy 1992, pp. 917 ss., nrr. 15a-m; da ultimo: Lapatin 2001, pp. 79-86; Cullen Davidson 2009, pp. 334-338; 384-394, nrr. 57-65, 68-73).

La sostanziale unità della tradizione del VI e del V secolo a.C. rende sorprendente la svolta attestata dalla pittura vascolare del IV secolo in Magna Grecia. Di colpo la strage dei Niobidi lascia il posto alla rappresentazione di Niobe in lutto sopra la tomba dei figli. In luogo delle composizioni affollate e drammatiche della ceramica attica troviamo scene statiche costruite intorno alla figura della madre disperata. Le varianti sono due: a) 'Niobe alla tomba', con l'eroina sopra un podio attorno alla quale si affannano vari personaggi in atteggiamento di supplici; b) 'la pietrificazione di Niobe', ovvero l'eroina entro un *naiskos* funerario nel momento in cui si muta da essere vivente in statua, con o senza personaggi di contorno. Questo tema gode di grande fortuna per un periodo relativamente breve, poco meno di un secolo, poi scompare repentinamente come era comparso. Indizio dell'affievolirsi della popolarità del tema sono due vasi dell'*Apulo recente*, dipinti fra il 320 e il 300 a.C., in cui per la prima volta troviamo nuovamente rappresentata la strage: un cratere a volute da Ruvo di Puglia attribuito al Pittore di Baltimora

(Ruvo, Museo Jatta 424: *RVAp* II, p. 865, nr. 24; Cook 1964, p. 46, nr. 13; Geominy 1992, p. 916, nr. 10) e un'hydria proveniente da una ben nota tomba di Arpi (Foggia, Museo Civico 132276: *RVAp* II, p. 925, nr. 91; Geominy 1992, p. 916, nr. 11; De Juliis 1992; Todisco 2008, p. 24, cat. I 13). I vasi policromi a decorazione plastica, i cosiddetti 'vasi canosini' che prendono il posto delle anfore e dei crateri a figure rosse nei corredi funerari, testimoniano che intorno al 300 a.C. l'iconografia tradizionale aveva ormai ripreso il sopravvento. Sono note diverse serie di *appliques* che con maggiore o minore probabilità rappresentano Niobidi morenti o in fuga, e almeno due esemplari del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo sembrano sicuri (inv. 1917-448, 1917-976: Geominy 1992, p. 918, nr. 17, in generale Geominy 1992, p. 923, nrr. 51a-h, con bibliografia). Tipi identici o simili si incontrano in produzioni artigianali contemporanee della Grecia continentale: la fanciulla morente sorretta da un personaggio di cui resta solo il braccio destro su una lamina bronzea proveniente da Atalandi in Locride Opunzia, probabile decorazione di un oggetto ligneo, è anch'essa quasi certamente una Niobide (Atene, Museo Nazionale 7563: De Ridder 1894, p. 171, nr. 920; Geominy 1992, p. 918, nr. 20).

La tradizione ellenistica e romana è omogenea dal punto di vista iconografico. La strage dei Niobidi continua a essere la forma pressoché esclusiva di visualizzazione del mito. Il gruppo dei Niobidi fiorentini, di gran lunga la più monumentale e popolare delle rappresentazioni che ci sono giunte, domina la tradizione sia per il numero delle repliche, che le scoperte recenti rendono sempre più significativo, sia per l'influenza che esercita fino alla tarda antichità (Paris, Pettinau 2007; Paris 2008).



Scultore ellenistico, *Niobe e una Niobide*. Copia romana, II secolo d.C.  
Firenze, Galleria degli Uffizi 291



Officina urbana romana, sarcofago: *la strage dei Niobidi*, II secolo d.C.  
Monaco, Glyptothek 345

#### 4. Niobe in lutto: la tragedia di Eschilo e le scene vascolari

L'isolamento delle scene con 'Niobe in lutto' è un dato di fatto che deve essere spiegato. La critica 'ottimista' chiama in causa direttamente la tragedia eschilea o altri testi drammatici. In *Pots and Plays* Taplin discute tre casi (cat. 3, 5, 7), etichettati con formule come "more than likely related to the Aeschylus' Niobe" (cat. 3), "may be related to a tragedy about Niobe" (cat. 5), "may well be related to a tragedy about Niobe, but probably not that by Aeschylus" (cat. 7). Dietro queste formule opera la convinzione che le scene siano concepite dal ceramografo avendo presente un modello drammatico che ne guida l'invenzione con poche interferenze. La situazione mi pare in realtà più complessa. La *Niobe* è una delle più note fra le tragedie perdute di Eschilo e ha ispirato una bibliografia moderna di tutto rispetto (rimando solo a Seaford 2005 e Pennesi 2008, spec. pp. 5-11 per una dettagliata storia degli studi). Poiché le testimonianze e i frammenti sono sufficienti a ricostruire le linee generali dell'intreccio, anche se molti elementi della drammatizzazione restano inafferrabili (la scenografia, il numero dei personaggi, la composizione del coro, la conclusione), ciò che sappiamo permette un confronto efficace con le scene vascolari.

Il dramma si apriva dopo la morte dei figli. Niobe sedeva sopra la loro tomba, aveva il capo velato e per una considerevole porzione del dramma restava completamente muta, impermeabile alle preghiere di coloro che la supplicavano di recedere dal suo comportamento disperato. Quando infine si decideva a parlare, pronunciava un breve discorso estremamente solenne che Aristofane (*Vesp.* 460) definisce *perikallès rhesis*. Tutto ciò emerge al di là di ogni dubbio da tre testimonianze che vale la pena di citare.

L'autore della *Vita Aeschylus* riferisce molto chiaramente che "nella *Niobe* il personaggio siede per tre giorni con il capo velato sulla tomba dei figli e non parla" (5) e l'assunto trova piena conferma ai vv. 5-8 del frammento 154a Radt (Pennesi I): "vedete l'esito delle nozze: / da tre giorni siede sulla tomba / e cova, viva, i figli morti, / piangendo[?] la loro bella e infelice natura". Aristofane (*Ran.* 911-926) descrive il modo in cui la scelta drammaturgica veniva percepita dal pubblico:

EUR. Per prima cosa [Eschilo] imbacuccava qualcuno e lo metteva a sedere senza mostrarne il volto, un Achille o una Niobe: era il pretesto della tragedia e loro non biascicavano parola [...]. Il coro tirava quattro sequenze di canti in fila, e loro tacevano [...].

DIO. Perché faceva così?

EUR. Per furbizia: lo spettatore stava lì seduto aspettando che Niobe dicesse qualcosa, e il dramma andava avanti [...].

EUR. Poi, dopo queste ridicolaggini, quando il dramma era almeno a metà, lei diceva una dozzina di parole roboanti, con cresta e sopracciglia, qualcosa di tremendo e mostruoso, che gli spettatori non capivano.

Le tre testimonianze sono fra loro coerenti e dicono con quale potenza l'immagine di Niobe muta si fosse stampata nella memoria degli Ateniesi. Ovviamente per comprendere appieno lo sviluppo della trama sarebbe essenziale sapere quali personaggi si affannavano intorno all'eroina, ma una sola presenza è sicura: quella di Tantalò, annunciato ai vv. 10-11 del fr. 154a ("invano verrà qui il forte Tantalò / per la salvezza di costei") e accreditato da Plutarco in sette versi in cui parla di se stesso (Fr. 158 e 159 Radt = III e IV Pennesi). Tutti gli altri personaggi ipotizzati nei numerosi tentativi di ricostruzione (la nutrice di Niobe o quella dei Niobidi, Hermes, Anfione, Antiòpe, Euryanassa, un messaggero), così come la composizione del coro, quasi unanimemente ritenuto femminile, sono congetture più o meno plausibili ma senza supporti obiettivi. Altrettanto ipotetico, anzi di più, è il fatto che il dramma si concludesse con la metamorfosi di Niobe fra le rocce del Sipilo, secondo taluni rappresentata in scena, secondo altri descritta o profetizzata da uno dei personaggi.

Tuttavia in questa selva di elementi incerti resta il dato obiettivo e per noi molto importante che la tragedia era giocata sull'opposizione fra il silenzio e la parola, da una parte il dolore di Niobe reso percepibile dal suo ossessivo tacere, dall'altra lo sforzo vano dei personaggi che le si rivolgevano secondo la tecnica degli 'approcci reiterati' adottata da Eschilo anche nel *Riscatto di Ettore*. La parodia di Aristofane mostra che almeno ad Atene il dramma era ben presente al pubblico, poiché non si può creare effetto comico se non su cose di universale notorietà.



Pittore pestano(?), anfora a collo distinto: *Niobe in lutto*, 370-360 a.C.  
Roccagloriosa, Antiquarium Comunale s.n.

La più antica fra le scene figurate che sembrano riconducibili alla *Niobe* eschilea è su un'anfora a collo distinto rinvenuta in frammenti nel 1978 nella tomba 24 della necropoli in località La Scala a Roccagloriosa (cat. 1), un'area della Basilicata occidentale occupata nel IV secolo da popolazioni lucane. I repertori la attribuiscono al Gruppo della Furia Nera, un'officina tarantina dell'inizio del IV secolo alla quale l'aveva riferita Sir Arthur D. Trendall sulla base di una foto scattata prima del restauro (cit. in Fracchia 1983, p. 291), ma allo stato attuale, dopo la ricomposizione e il restauro, la classificazione del vaso sembra da rivedere. Lo stile risulta infatti più vicino a quello delle officine pestane dell'epoca di Asteas che non ai prodotti apuli dello stile ornato, e anche la forma vascolare è tanto comune a Paestum quanto rara in Apulia. È peraltro vero che certe anomalie come il motivo a foglie lanceolate sulle spalle o la mezza figura a metà fra il registro inferiore e quello superiore, e ancora il carattere estremamente calligrafico del disegno richiamano lo stile apulo. Sarebbe quindi ragionevole riferire l'anfora a un pittore pestano attivo nella Lucania occidentale, dove la cultura tirrenica predominante presenta spesso tratti apulizzanti in conseguenza dall'ampia circolazione di importazioni tarantine (cfr. Gualtieri 1990, pp. 171 e 192, n. 96; Gualtieri 2003, p. 151, n. 19). In ogni caso è indubbio che la cronologia deve essere abbassata di alcuni decenni rispetto alla proposta di Trendall, forse intorno al 370-360 a.C., forse anche un po' più tardi. La tomba 24 di Roccagloriosa in cui l'anfora è stata rinvenuta non sembra anteriore al 350 (Gualtieri 1990, p. 171; Gualtieri 2003, pp. 151-153; Fracchia, Gualtieri 2004, p. 310 s.), dal momento che gli altri vasi del corredo riferibili ad artigiani noti sono due piccole *hydriae* frammentarie del Pittore di Roccanova, un lucano 'apulizzante' la cui attività è ora collocata dalla metà del secolo in poi (Denoyelle, Iozzo 2009, p. 160).

La scena è centrata sulla figura femminile in chitone e *himation* che si trova su un basamento modanato sul quale sono dipinte tre figure mal leggibili, di cui si capisce solo che sono femminili. Costei guarda nel vuoto e compie il gesto del lutto, la mano destra appoggiata al capo. A sinistra un uomo anziano, sontuosamente vestito, le si rivolge nell'atteggiamento del supplice, mentre un giovane con copricapo frigio lo sostiene per le spalle. A destra una donna canuta, il capo velato, la mano destra levata e la sinistra portata al petto, parla anch'essa alla dolente. Nel registro superiore Artemide e Apollo assistono alla scena. In posizione intermedia, in corrispondenza del vecchio supplice, una figura parzialmente nascosta da un rilievo del terreno cerca con lo sguardo la donna in lutto. Dato il cattivo stato di conservazione è difficile dire se si tratti di un uomo o di una donna, ma è chiaro che non compie alcun

gesto se non quello di appoggiarsi con entrambe le mani al terreno, un'attitudine più da spettatore che da protagonista. Al primo sguardo che la situazione sembra compatibile con la trama della *Niobe* eschilea. Nella donna in piedi riconosciamo Niobe sulla tomba dei figli che manifesta il suo dolore tacendo (le figure della base potrebbero essere le Parche); il vecchio supplice è Tantalò giunto dalla Lidia per ricondurre la figlia alla ragione e alla vita; la donna sulla destra, parlante come tutti i personaggi che si alternavano sulla scena del dramma, potrebbe essere la madre dell'eroina, Euryanassa, o la nutrice dei Niobidi, ma mancano gli elementi per attribuirle un nome certo. Ancora più dubbia è l'identità della mezza figura sopra Tantalò: si è pensato a un Niobide sopravvissuto (Gualtieri, Fracchia 2004, p. 313), ma viene naturale l'obiezione che sarebbe stato rappresentato nudo come nella tradizione attica o nei vasi del Pittore di Baltimora e del Pittore di Arpi, oppure più plausibilmente a una delle Erinni (Aellen 1994, pp. 42, 45, 69), che appaiono in tunica manicata e senza ali anche in una nota anfora di Asteas con scena dell'*Oresteia* (RVP pp. 96-98, nr. 133): altro tratto, per inciso, che avvicina il vaso alla cultura pestana.

Non stupisce che il parallelo con la *Niobe* teatrale sia stato richiamato più volte. Ma se dalla situazione generale scendiamo ai particolari scopriamo che molti dettagli non coincidono. Apollo, Artemide e le Erinni non giocano alcun ruolo nella tragedia, almeno a quanto sappiamo. Sulla scena Niobe siede sulla tomba ed è velata, di modo che gli spettatori non possono vederne il volto: qui al contrario, l'eroina è in piedi, il volto scoperto, lo sguardo ostentatamente rivolto allo spettatore. La 'storia' è la stessa, ma la scena non presenta particolari affinità con ciò che il pubblico vedeva in teatro: ciò dovrebbe metterci in guardia dal presupporre rapporti troppo stretti fra il testo e l'immagine. Il pittore non ha 'illustrato' la tragedia, ha semplicemente costruito una scena che racconta la medesima storia usando schemi e tipi del repertorio corrente. Il gruppo del vecchio re sostenuto da un giovane accompagnatore si incontra sia in scene generiche di culto al sepolcro, sia in rappresentazioni del mito, come nel cratere a volute del Museo Civico di Bari (inv. 1392: Lohmann 1979, p. 179, cat. A40) dove forse rappresenta Priamo presso la tomba di Ettore. Niobe sulla tomba è a sua volta ricavata dal tipo della 'statua del defunto croizzato sopra la tomba'. Lo schema, di derivazione attica, compare per la prima volta su un'anfora della fine del V secolo da Gravina di Puglia (Taranto, Museo Archeologico Nazionale s.n.; attr. al Pittore di Gravina: *RVAp* Suppl. 2.3, p. 33) in cui cinque offerenti rendono omaggio alla statua di un giovane guerriero con balteo, scudo ed elmo corinzio. Il podio è certamente la tomba vista di fronte (Lohmann 1979, p. 261, cat. Ap721; Pontrandolfo, Prisco, Mugione 1988, p. 182) e la statua non si distingue dai viventi, se non per il fatto che ignora ciò che gli accade intorno, esattamente come Niobe. Nella nostra anfora il pittore non ha trovato di meglio, per visualizzare la situazione mitica ancora priva di tradizione, che adattarvi la scena più prossima del suo repertorio corrente, appunto quella del culto del defunto alla tomba. In questa situazione cercare nell'immagine le tracce dell'allestimento scenico della *Niobe* eschilea sarebbe vano e fuorviante.



Pittore della pelike di Mosca, cratere a volute: *Priamo al sepolcro di Ettore(?)*, 410-400 a.C.  
Bari, Museo Civico 1392



Pittore di Gravina, anfora a collo distinto: *scena di culto funerario*, 410-400 a.C.  
Taranto, Museo Archeologico Nazionale s.n.

Un analogo procedimento si individua nell'*hydria* apula da Avella da tempo inclusa fra le rappresentazioni di Niobe (cat. 2). La scena è stata avvicinata da Trendall al Pittore di Boston 00.348, un ceramografo apulo attivo nella prima metà del IV secolo. La scena mostra una figura femminile in peplo nel più classico degli atteggiamenti del dolore sopra una tomba costituita da un *crepidoma* a tre gradini e da una colonnina ionica. Gli abituali doni funebri (un'anfora e un'*hydria* ornate di nastri, una *phialè* e un *kalathos* con foglie di acanto) sono deposti sul basamento.



Pittore apulo vicino al Pittore di Boston 00.348, *hydria: Niobe in lutto*, da Avella, 360-350 a.C.  
Londra, British Museum F93

I personaggi accanto alla tomba sono due: un uomo con mantello e bastone che parla alla dolente, la quale lo ignora; una giovane donna che assiste alla scena in silenzio, in un atteggiamento di apparente ritrosia. Il vaso è stato messo in relazione con il mito di Niobe da Anneliese Kossatz Deissmann, che lo riteneva la più antica illustrazione della tragedia eschilea (Kossatz Deissmann 1978, p. 79, cat. K23), ma la situazione è ancora meno compatibile che nell'anfora di Roccagloriosa (cat. 1). Sono elementi 'eschilei' Niobe sulla tomba, il supplice, l'eroina che non risponde, ma di contro l'uomo non è anziano e non indossa abiti regali, è anzi vestito poveramente alla maniera greca, per cui non sembra affatto Tantalò; la donna è giovane e non prende parte all'azione come la 'nutrice' dell'anfora lucana. L'interpretazione resta dubbia. Se si tratta del mito di Niobe, chiaramente il pittore non ha capito fino in fondo la storia che stava rappresentando. Se non si tratta di Niobe è possibile che abbia usato lo schema per rappresentare una scena generica di culto al sepolcro, come pensava Trendall (*RVAp* I, p. 268, nr. 53).

In un caso e nell'altro è ovvio che anche questa volta la scena è stata costruita con i 'mattoni' del repertorio vascolare. A parte i due supplici, varianti di tipi molto comuni, la tomba con *crepidoma* e colonna è un tipo di lunga tradizione, già presente ai primordi della produzione tarantina e lucana (Ruvo, Museo Archeologico Nazionale 1096, cratere a volute attribuito al Pittore di Sisifo, 430-320 a.C.: *RVAp* I, p. 16, nr. 52; Policoro, Museo Nazionale della Siritide 35302, *pelike* prossima al Pittore delle Carnee, 400 a.C. ca: *LCS* p. 55, nr. 283; Taplin 2007, p. 126 s.), ed è utilizzata nella produzione apula della prima metà del IV secolo soprattutto nelle scene non eroiche (ad es. Napoli, Museo Archeologico Nazionale 2347, *hydria* vicina al Pittore di Tarporley, 380-370 a.C.: Lohmann 1979, p. 233, cat. A491; Pontrandolfo, Prisco, Mugione 1988, pp. 184-186), particolare che potrebbe orientare anche l'interpretazione di questa scena.



Pittore apulo vicino al Pittore di Tarporley, *hydria*: scena di culto al sepolcro, 380-370 a.C.  
Napoli, Museo Archeologico Nazionale 2347

Una svolta nella rappresentazione si verifica quando il tema approda nella bottega del Pittore di Varrese, una delle più importanti officine tarentine della metà del secolo, la cui attività segna, nella sistemazione di Trendall, il passaggio dall'*Apulo medio* all'*Apulo recente* (v. ora Denoyelle, Iozzo 2009, pp. 144-147). Per la prima volta il mito è utilizzato per decorare vasi di dimensioni monumentali, un'anfora pseudopanatenica (cat. 3) e un'anfora a collo distinto (cat. 4), dipinti a breve distanza di tempo l'una dall'altra.



Pittore di Varrese, anfora pseudopanatenica: *Niobe in lutto*, 350-340 a.C., Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8935

Nell'anfora tarantina, rinvenuta nel grande ipogeo in proprietà Varrese di Canosa (*Principi imperatori* 1992, p. 258 s.; *Un ipogeo al confine* 2001, pp. 23-29), una cornice a motivi vegetali divide il corpo del vaso in due registri, una soluzione utilizzata frequentemente dal Pittore di Dario e dal Pittore di Baltimora per duplicare i temi mitici. La scena con Niobe in lutto occupa il registro superiore. Ai lati della tomba Tantalos vestito con sfarzo regala e la 'nutrice' in abiti ordinari, entrambi anziani e infervorati nelle loro suppliche, si rivolgono a una Niobe la cui iconografia è completamente mutata. L'eroina è ora più simile a come l'aveva immaginata Eschilo: seduta sulla tomba, il capo velato, l'atteggiamento doloroso, tace ostinatamente di fronte agli interlocutori. La differenza più importante rispetto alla scena tragica è il volto che resta scoperto.

Questo tipo di dolente non è nuovo: Elettra che veglia sul sepolcro di Agamennone o Teseo che piange la morte di Meleagro sono raffigurati in modo simile. Il Pittore di Varrese ha migliorato la composizione, abilmente adattando alla storia un tipo molto più appropriato alla situazione mitica eschilea della 'statua del defunto' usata dagli artigiani dei vasi di Roccajoriosa e di Londra (cat. 1, 2).

Ma è soprattutto la tomba che attira la nostra attenzione. La base sulla quale Niobe siede è affiancata da due grandi anfore funerarie a corpo baccellato; queste e quella sono collocate sopra un podio quadrangolare con fregio dorico e sima aggettante, che a sua volta poggia su colonnine ioniche sorgenti da un *crepidoma* a un solo gradino. Un grande *kalathos*, una *phialè* appesa e una *cista* lignea alludono ai doni funebri. Questa tomba dalla sorprendente struttura aerea è un *hapax* assoluto nella ceramografia suditalica. Non solo è impossibile trovare confronti, ma neppure esistono, a mia conoscenza, casi in cui un sepolcro di qualsiasi tipo sia rappresentato sollevato da terra in questo modo. Anch'esso, peraltro, come le componenti già viste nelle scene più antiche, è costituito da un assemblaggio di elementi del repertorio corrente di bottega. Il podio dorico che ne costituisce la parte più vistosa compare per la prima volta nei vasi del Pittore dell'*Ilioupersis* una generazione prima del Pittore di Varrese, ma esso è normalmente utilizzato come base del *naiskos* (Londra, British Museum F283, cratere a volute, 360 a.C.: *RVAp* I, p. 193, nr. 7) oppure come sostegno della colonna nelle tombe a gradini (Milano, Collezione

Banca Intesa, cratere a volute attribuito al Pittore di Licurgo, 360-350 a.C.: *Collezione Banca Intesa* 2006, pp. 296-299, cat. 108).



Pittore di Licurgo, cratere a volute: *scena di culto funerario*, 360-350 a.C.  
Milano, Collezione Banca Intesa 108



Gruppo dell'Allattamento e di Salting, cratere a calice: *scena comica*, 360-350 a.C.  
Roma, Collezione Malaguzzi Valeri 52

Perché il Pittore di Varrese ha inventato una struttura tanto inverosimile, che certo nessun acquirente aveva mai visto in un cimitero? Probabilmente per attrarre l'attenzione dello spettatore sulla figura di Niobe, la più importante della scena, visto anche l'uso della sovradipintura bianca che fa 'uscire' la tomba dalla superficie del vaso. Ma forse anche per suggerire una specifica e inusuale ambientazione. Le colonnette doriche o ioniche sono l'artificio comunemente usato per rappresentare il palcoscenico nei vasi a soggetto comico, i soli in cui l'ambientazione teatrale è spesso esplicitamente richiamata. Esempio è spesso citato è un cratere di poco più antico della nostra anfora (Roma, Collezione Malaguzzi Valeri 52, cratere a calice attr. al Gruppo dell'Allattamento e di Salting, 360-350 a.C.: *RVAp* I, p. 440, nr. 28; Lo Porto 1979; Green 2002, p. 126, nr. 40; Hughes 2011, p. 122).

Nella scena comica il palco sul quale gli attori (o il coro: Hughes 2006, p. 41) si muovono al suono degli *auloi* è un semplice impiantito ligneo poggiante su quattro colonnette ioniche e chiuso da cortine di tessuto. L'effetto grafico della sopraelevazione della tomba, dove il pittore ha cercato di suggerire lo scorcio e soprattutto di far capire che lo spazio sotto il podio dorico è vuoto, è del tutto simile. Mi chiedo se il ricorso a un tale espediente non tradisca la volontà di richiamare alla lontana il teatro, di suggerire che quella rappresentata è, appunto, una Niobe "come la si vede in scena". Il che non significa attribuire all'artigiano l'intento di rappresentare fedelmente un allestimento, ancor meno di 'illustrare' la tragedia. Significa invece ammettere che un certo modo di visualizzare il mito potesse essere associato nell'opinione corrente al teatro, e che i pittori potessero avere interesse a richiamare tale associazione per allettare la clientela, specialmente quella colta.

In ogni caso, consapevole o meno dell'origine drammatica di questa versione del mito, il Pittore di Varrese torna a rappresentare Niobe poco tempo dopo. Questa volta dipinge un'anfora a collo distinto e corpo ovoidale che il museo dell'Università di Bonn ha acquistato nel 1890 dalla collezione Fontana di Trieste senza dati di provenienza (cat. 4). L'apparato ornamentale suggerisce una data di poco più tarda dell'esemplare di Taranto (cat. 3) per la presenza dei raggi bianchi e neri sul collo, un motivo attestato anche nella *loutrophoros* napoletana da Ruvo (cat. 5) e in altri vasi del sottogruppo Vaticano X.6, strettamente collegato all'officina del nostro pittore ma leggermente più tarda (*RVAp* I, p. 340; *RVAp* Suppl. 1, p. 42, nr. 22a; p. 43, nr. 22b; *RVAp* Suppl. 2.1, p. 88, nr. 30f).



Pittore di Varrese, anfora a collo distinto: *Niobe in lutto*, 350-340 a.C.  
Bonn, Akademisches Kunstmuseum 99 (insieme e particolare)

La forma dell'anfora di Bonn è molto rara nella produzione apula. Una verifica condotta sulle liste di Trendall ha portato in luce, su un totale di 773 anfore note (quasi tutte pseudopanatenatiche), appena sette esemplari di questo tipo (Sisto 2009, p. 90, nota 46). È dunque forse per adattare la complessa scena

narrativa alla forma inusuale del vaso che il Pittore di Varrese ha escogitato ancora una volta una soluzione inedita e ardita. Invece della scena di supplica all'eroina muta dipinge su entrambi i lati del vaso un *naiskos* ionico circondato di offerenti; ma mentre sul lato posteriore il piccolo edificio contiene solo una grande anfora funeraria, quello sul lato principale ha all'interno una figura femminile velata, a sua volta affiancata da due grandi anfore lustrali. Il tema della statua del defunto entro l'edicola funeraria, chiaramente derivato dalle grandi stele attiche contemporanee in cui il *naiskos* è abitato dal defunto e dai suoi accompagnatori, era stato introdotto nel repertorio vascolare dal Pittore dell'*Ilioupersis* fra il 370 e il 360 a.C. (Lohmann 1979, pp. 52-55). Il Pittore di Varrese è il primo a utilizzarlo sulle *hydriae* destinate alle sepolture femminili, nelle quali prima affianca (Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8922: *RVAp* p. 337, nr. 1), poi sostituisce (*RVAp* p. 337, nr. 2; *RVAp* Suppl. 1, p. 88, nr. 30f) al più comune giovane eroizzato una donna stante. Nel nostro caso egli usa il motivo per la prima volta su un'anfora, ma con due significativi cambiamenti: invece del gesto nuziale (*anakalypthai*) o degli atteggiamenti quotidiani (l'uso di specchi, ventagli e altre suppellettili) attribuisce alla figura la posa del lutto; inoltre limita la tipica sovradipintura bianca ai piedi e alla parte inferiore del chitone.

Questi particolari, specialmente la fascia bianca in basso (già scambiata per i resti della sovradipintura: Schauenburg 1957, p. 201), sono semplici ma acuti espedienti che suggeriscono l'identità della figura: non un'anonima defunta ma Niobe in lutto nel momento in cui si compie il suo destino ultimo, la trasformazione in pietra. Quella che vediamo è già la pietrificazione in atto, non più la sua prefigurazione drammatica attraverso il silenzio. In questo modo il pittore ha ricondotto un mito adatto alle sepolture femminili, per il quale non esisteva ancora una formula consolidata, entro uno schema che stava rapidamente guadagnando popolarità e si adattava bene ai campi figurati alti e stretti dei vasi destinati ai corredi femminili più ricchi, *loutrophoroi* e anfore. Forse non è un caso che il pittore abbia introdotto alcuni precisi richiami alla scena con Niobe in lutto che egli stesso aveva dipinto sull'anfora del Museo di Taranto (cat. 3): il fregio dorico del podio, caso unico nella sua produzione, gli abiti ricamati, il gesto del lutto di Niobe, persino le anfore entro l'edicola: tutte citazioni precise che stringono il rapporto fra le due iconografie. Certo il pittore riteneva la storia agevolmente leggibile per gli spettatori, e non esita a togliere gli abituali co-protagonisti, Tantalò e la 'nutrice', sostituiti da quattro figure generiche di offerenti che per posa e attributi non danno alcun contributo alla lettura del soggetto. La scelta evita anche di produrre un anacronismo, poiché la pietrificazione non può avvenire nello stesso momento in cui Niobe viene supplicata al sepolcro.



Pittore di Louvre MNB 1148, *loutrophoros*: Niobe in lutto, 340-330 a.C.  
Malibu, J.P. Getty Museum 82.AE.16

L'intuizione del Pittore di Varrese si rivela fortunata. Il nuovo schema diviene la formula standard per la rappresentazione del mito nella seconda metà del IV secolo. Tutti i vasi posteriori all'anfora di Bonn associano Niobe alla pietrificazione, completando o meno la scena con figure di contorno o con l'associazione ad altri miti, spesso senza stretta connessione con il nucleo narrativo originale (cat. 5-9).

La splendida *loutrophoros* del Getty Museum di Malibu attribuita al Pittore di Louvre 1148 (cat. 9), uno dei più dotati fra i seguaci del Pittore di Varrese che Trendall colloca agli inizi dell'*Apulo recente*, è un esempio da manuale. L'edicola sovradipinta, Niobe nella posa dolente e i vasi lustrali (in questo caso due *loutrophoroi* del tipo a corpo ovoide e a corpo cilindrico) sono citazioni quasi fedeli del modello.

Come nell'anfora di Bonn (cat. 4) l'accento alla pietrificazione è sufficiente a rendere riconoscibile Niobe, cosicché i personaggi di contorno lasciano il posto a quattro offerenti generiche collocate negli spazi di risulta fra l'edicola e le volute sotto le anse. La compattazione permette al pittore di associare per la prima volta l'eroina tebana a un altro mito, che occupa il registro inferiore: Pelope e Ippodamia sul carro durante, o più probabilmente dopo, la vittoriosa gara con Enomao. Pelope, figlio di Tantalos, è il fratello minore di Niobe. Il suo destino è complesso: la felicità personale, culminata con la conquista del regno della Pisatide e la prole numerosa, contrasta con la maledizione della sua stirpe, che provoca le sofferenze di Tieste, Atreo e degli Atridi, con le loro vite costellate di lutti. La sua presenza sul vaso può dunque essere letta in chiave narrativa (Pelope visita la sorella dopo la morte dei figli: Trendall 1985, p. 139) oppure come una semplice giustapposizione di miti significativi in chiave funeraria. In un caso e nell'altro la formula compattata della scena di Niobe è il presupposto per l'invenzione, in cui l'elemento 'eschileo' è scomparso.

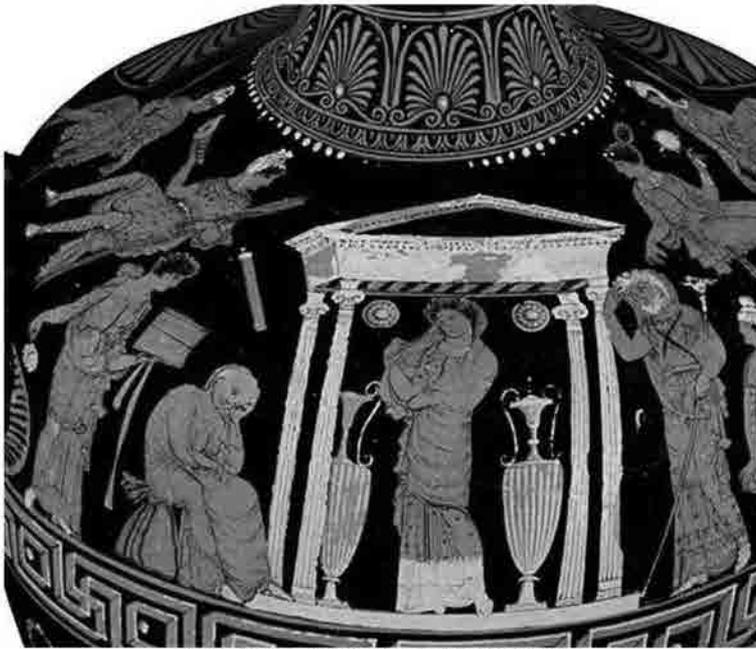


Pittore apulo vicino al Pittore di Varrese, *loutrophoros*: Niobe in lutto, 350-340 a.C.  
Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82267 (H3267)

La *loutrophoros* del sottogruppo Vaticano X.6 da Ruvo di Puglia (cat. 5), prodotta nella cerchia del Pittore di Varrese, offre l'esempio di una versione più ampia della storia. Qui il tipo di Niobe nel *naiskos* è combinato con il maggior numero possibile di elementi narrativi. Niobe recupera il gesto del dolore originario (cat. 1), Tantalos e la 'nutrice' sono nell'atteggiamento 'eschileo' di coloro che parlano; Tantalos

ha anche per la prima volta una esplicita connotazione regale, grazie al tipico scettro con aquila ad ali spiegate. La nutrice è seduta, forse per una forma di assimilazione al tipo delle offerenti standard, e anche questa è una novità. Nel registro superiore Zeus, Hermes, Apollo, Artemide e una figura femminile che può ben essere Latona rappresentano il *coté* divino, ma sarebbe difficile attribuire loro un ruolo diverso da quello di generici complementi narrativi. Ancor di più difficile è pensare che la loro presenza alluda ai personaggi della tragedia di Eschilo: il pittore sembra avere ancora coscienza della storia, sembra cioè sapere che l'evento centrale è il silenzio di Niobe di fronte alle suppliche di Tantalò e della 'nutrice', ma non esita a combinare i personaggi con lo schema della pietrificazione, generando quell'anacronismo che il Pittore di Varrese aveva evitato (cat. 4).

L'*hydria* da Ruvo di Puglia in collezione privata a Ginevra (cat. 6) attribuita al Pittore di Dario, più recente di dieci o quindici anni, presenta una situazione ancora diversa e a mio parere assai eloquente. La scena è anche in questo caso costruita combinando la formula della pietrificazione con i personaggi 'eschilei', ma colpisce il fatto che i gesti siano mutati al punto da stravolgere il senso originario della storia. Niobe solleva con la destra il lembo del mantello, in un gesto più vicino all'*anakalyptè* delle spose che alla manifestazione del dolore. Tantalò e la 'nutrice' hanno smesso di parlare per assumere un atteggiamento doloroso che non si attaglia al loro ruolo nella tragedia eschilea; quest'ultima poi siede su una sacca da viaggio che la caratterizza per la prima volta come proveniente da lontano. Il rapporto fra i personaggi è totalmente sovvertito: non più la tensione spasmodica dei vivi verso una Niobe insensibile, bensì Niobe e Tantalò che congiuntamente osservano con attitudine compassionevole la vecchia assorta nel dolore. È come se Niobe e la 'nutrice' si fossero scambiate i ruoli. Anche le figure di contorno hanno un legame molto debole con la storia. Le due offerenti e i quattro giovani armati orientali potrebbero, sì, essere le *therapoinai* di Niobe e i soldati del seguito di Tantalò (così Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, p. 150 s.), ma la loro presenza non aggiungerebbe comunque nulla al racconto. Simili mutamenti sono conseguenza dell'usura del legame fra immagini e contenuto, mostrano che la 'storia' è cristallizzata in formula. In un caso come questo la ricerca di una fonte drammatica è velleitaria. L'ipotesi che i cambiamenti possano spiegarsi attraverso "another, intermediate, and otherwise lost tragedy" (Taplin 2007, p. 77; contro Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, p. 153) è una facile ma a mio parere poco costruttiva fuga nella speculazione.



Pittore di Dario, *hydria*: Niobe in lutto, 340-330 a.C.  
Ginevra, collezione privata

È interessante confrontare la scena dipinta dal Pittore di Dario con quella più o meno contemporanea su un'*hydria* di provenienza imprecisata, attribuita da Trendall al Pittore della Libagione, uno dei più interessanti fra i pittori campani della metà del IV secolo (cat. 11). Il pittore ha recepito le innovazioni della produzione apula contemporanea: la tomba in forma di *naiskos*, Niobe che si muta in pietra, la 'nutrice' trasformata in dolente. Le figure e i particolari di contorno come la donna che compie il gesto dell'*anakalypthai*, Apollo, le offerte funebri davanti alla tomba, in particolare il *kalathos* e la lira, replicano il repertorio dispiegato sulla *loutrophoros* napoletana (cat. 5), chiara riprova della circolazione di prodotti apuli in area campana e della loro capacità di influenzare le officine locali. Ma accanto agli elementi nuovi ci sono precise sopravvivenze del repertorio precedente: il gruppo di Tantalo e del giovane accompagnatore è quasi identico a quello usato mezzo secolo prima dal pittore di Roccagloriosa, e il gesto di ripulsa di Niobe di fronte all'atteggiamento torna a esplicitare la situazione 'eschilea' che l'invenzione del Pittore di Varrese aveva indebolito in Apulia. Diversamente dal Pittore di Dario, l'artigiano campano sente ancora il nesso fra Tantalo e Niobe come l'elemento caratterizzante della storia – ma non così per la 'nutrice' – e lo valorizza attraverso l'iconografia del supplice; allo stesso tempo però non riesce a immaginare Niobe se non come una defunta che si trasforma in pietra all'interno della tomba, e attribuisce alla metamorfosi un'evidenza icastica che la tradizione apula non conoscerà mai.

Possiamo per il momento fermarci qui. Gli altri vasi, l'*hydria* del Pittore di Ganimede transitata sul mercato antiquario di Zurigo (cat. 8) e il piatto del Museo di Taranto (cat. 10), unico esempio di forma aperta decorato con il mito, e soprattutto la *loutrophoros* del museo dell'Università di Princeton del Pittore di Dario (cat. 7) presentano infatti complesse associazioni mitologiche che richiedono un discorso a parte.



Pittore di Ganimede, *hydria*: Niobe in lutto, 340-330 a.C.  
Sidney, Nicholson Museum 71.01

## 5. Conclusioni

L'analisi dello sviluppo del tema può essere sintetizzata in quattro punti:

1) Il motivo di 'Niobe in lutto' sulla tomba compare nella ceramica suditalica nel periodo 370-350 a.C. e conosce la maggiore popolarità nella seconda metà del IV secolo a.C. Le scene più antiche (cat. 1-2) presentano evidenti punti di contatto con la *Niobe* di Eschilo nel contenuto, ma allo stesso tempo considerevoli divergenze nei particolari, di modo che non sembra esservi nei pittori la volontà riconoscibile di riprodurre la scenografia drammatica.

2) Le immagini più significative sono prodotte intorno al 350 a.C. dal Pittore di Varrese (cat. 3, 4), che dipinge la scena più vicina alla tragedia eschilea (cat. 3), ma inventa anche poco dopo una formula alternativa e del tutto non-eschilea, adattando al mito lo schema del defunto all'interno dell'edicola funeraria per suggerire la pietrificazione (cat. 4). Il rapporto fra l'iconografia vascolare e la situazione drammatica si attenua in questo modo considerevolmente.

3) La produzione apula della seconda metà del IV secolo (cat. 6-10) adotta senza eccezioni la formula della pietrificazione, talora senza altri personaggi (cat. 9), più spesso combinandola con i personaggi delle scene più antiche (cat. 5, 6, 7, 8), con un effetto di anacronismo temporale o meglio di conflazione di due momenti della storia (supplica e pietrificazione).

4) A partire dal Pittore di Varrese (cat. 4) la rappresentazione appare sempre più formulare e il rapporto con la situazione eschilea si attenua. In molti vasi, nonostante tentativi in tal senso, non si individua alcun plausibile rapporto con fonti estranee alla pittura vascolare.



## Appendice

### Catalogo dei vasi suditalici con rappresentazione di 'Niobe in lutto'

I vasi sono classificati secondo le aree di produzione. L'asterisco (\*) contrassegna le scene di dubbia interpretazione. Per la cronologia dei pittori e dei gruppi seguo ove possibile la messa punto di M. Denoyelle e M. Iozzo (Denoyelle, Iozzo 2009). La descrizione è limitata agli elementi significativi, e così pure la bibliografia (indico per primi i repertori). Le misure sono in metri.

#### Lucania

1. Anfora frammentaria a collo distinto. Roccagloriosa, Antiquarium Comunale s.n. Da Roccagloriosa (SA), tomba 24 (rinv. 1978). Misure della parte cons. 0,38 x 0,38. Attribuita da A.D. Trendall al Gruppo della Furia Nera; più probabilmente pittore pestano 'apulizzante' attivo nella Lucania occidentale. 370-350 a.C. (più prob. 370-360 a.C.).



Niobe in lutto, stante sopra la tomba dei figli in forma di altare; Tantalo supplice in ginocchio, sorretto da un accompagnatore; 'nutrice' supplice; Apollo, Artemide, Erinni (?).

*LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 15; VII.1 (1994), p. 842, nr. 1; *Todiseo* 2003, p. 413 s., cat. Ap31.

Fracchia 1984, pp. 291, 294-295; Fracchia 1987, pp. 203-204; Gualtieri 1990, p. 171, nr. 2; p. 194 nota 96; Aellen 1994, pp. 24, 34, 42, 45, 69, 73, 130, 211 nota 75; Schulze 1998, pp. 66, 86, 130 cat. AV54; Gualtieri 2003; Sisto 2009, p. 81, nr. 1.

## Apulia

\*2. *Hydria*. Londra, British Museum F93 (già Napoli, collezione Blacas). Da Avella (AV). Alt. 0,285. Vicino al Pittore di Boston 00.348. 370-360 a.C.



Figura femminile in atteggiamento doloroso (Niobe?), stante sopra la tomba dei figli (podio con colonna e vasi lustrali); a sin. uomo adulto barbato ma non canuto, con *himation* e bastone (Tantalo?); a des. giovane donna in peplo ('nutrice?').

*RVAp* I, p. 268, nr. 53; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 15; VII.1 (1994), p. 842, nr. 21; Todisco 2003, p. 419, cat. Ap49.

Kossatz Deissmann 1978, p. 79, cat. K23; Fracchia 1984, p. 296 nota 16; Gogos 1984, pp. 48-49; Fracchia 1987, p. 205, nr. 10; Todisco 2002, pp. 74-75; Sisto 2009, p. 81, nr. 2.

3. Anfora pseudo-panatenaica. Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8935. Da Canosa (BT), località Monte Palumbo, ipogeo Varrese. Alt. 0,50. Pittore di Varrese. 350-340 a.C.



Niobe in lutto seduta sopra la tomba dei figli (podio su colonnette ioniche e vasi lustrali); a sin. Tantalos supplice; a des. 'nutrice'.

*RVAp* 1, p. 338, nr. 4; *RVAp* Suppl. 1, p. 45; *RVAp* Suppl. 2.2, p. 86; *LIMC* VI.1 (1992), p. 910, nr. 10; VII.1 (1994), p. 840, nr. 2; Brandes Druba 1994, p. 246, cat. V.B.14; Todisco 2003, p. 442, cat. Ap114.

Trendall 1972, pp. 314-316; Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976, pp. 40, 79, 116; Kossatz Deissmann 1978, p. 80, cat. K26; Keuls 1978a, p. 46, nr. 1; Keuls 1978b, p. 87; Fracchia 1984, p. 296; Gogos 1984, pp. 47-48; Fracchia 1987, p. 204, nr. 1; Cassano 1992, p. 261, nr. 1; De Cesare 1997, p. 286, nr. 397; Roscino 1998, pp. 115, 118; Schulze 1998, p. 130, cat. AV49; Corrente 2001, pp. 9, 23, 26, 29; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 82, nr. 4.

4. Anfora a collo distinto. Bonn, Akademisches Kunstmuseum 99. Provenienza ignota. Alt. 0,64. Pittore di Varrese. 350-340 a.C.

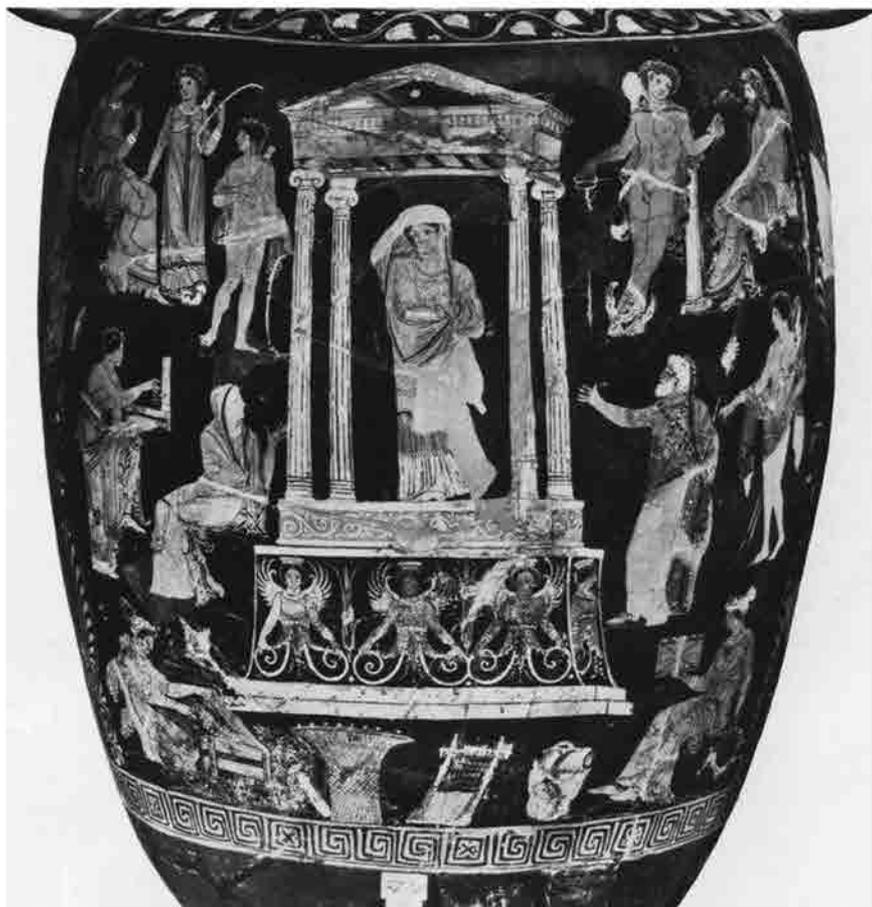


Niobe stante in lutto fra due anfore nel *naiskos* su alto podio dorico; quattro offerenti.

*RVAp* 1, p. 338, nr. 3; *RVAp* Suppl. 1, p. 45; *RVAp* Suppl. 2.1, p. 86; *CVA Deutschland* 59 (Bonn 3), pp. 41-44, tav. 22; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 16; Brandes Druba 1994, p. 243, cat. V.B.1; Todisco 2003, p. 440, cat. Ap111.

Trendall 1972, p. 314 s.; Brommer 1973, p. 537, cat. D4; Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976, p. 41; Kossatz Deissmann 1978, p. 79, cat. K22; Keuls 1978a, p. 47 s., nr. 5; Keuls 1978b, p. 86; Fracchia 1984, p. 296; Trendall 1985, p. 137; Fracchia 1987, p. 205, nr. 5; De Cesare 1997, p. 286, nr. 398; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 82, nr. 3.

5. *Loutrophoros*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82267 (H3246). Da Ruvo di Puglia (BA). Alt. 0,92. Vicino al Pittore di Varrese, sottogruppo Vaticano X.6. 350-340 a.C.



Niobe stante in atteggiamento dolente entro il *naiskos* su podio con fregio figurato (Parche); a des. Tantalos supplice con accompagnatore; a sin. 'nutrice' supplice seduta e offerente; in alto da sin. Latona, Artemide, Apollo, Hermes, Zeus.

*RVAp* I, p. 341, nr. 22; *RVAp* Suppl. I, p. 45; *RVAp* Suppl. 2.1, p. 86; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 12; VII.1 (1994), p. 840, nr. 3; Brandes Druba 1994, p. 243, cat. V.B.6; Todisco 2003, p. 447 s., cat. Ap130.

Trendall 1972, pp. 309-312; Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976, pp. 40-50; Kossatz Deissmann 1978, p. 79 s., cat. K24; Keuls 1978a, p. 47 s., nr. 5; Keuls 1978b, p. 86; Fracchia 1984, p. 296; Fracchia 1987, p. 204 s., nr. 4; De Cesare 1997, p. 286, nr. 399; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 82, nr. 5.

6. *Hydria*. Ginevra, coll. priv. Da Ruvo di Puglia (BA). Alt. 0,627. Pittore di Dario. 340-330 a.C.



Niobe stante in lutto fra due anfore nel *naiskos*; a destra Tantalo supplice con accompagnatore; a sinistra 'nutrice' suplice seduta e offerente; in alto da sin. Latona, Artemide, Apollo, Hermes, Zeus.

*RVAp* Suppl. 2.1, p. 150, nr. 63e; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 13; VII.1 (1994), p. 840, nr. 4; Todisco 2003, p. 451, cat. Ap138.

Allen, Cambitoglou, Chamay 1986, pp. 150-157; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 83, nr. 6.

7. *Loutrophoros*. Princeton, University Art Museum 1989.29. Provenienza ignota. Alt. 0,795. Pittore di Dario. 340-330 a.C.



Niobe stante in atteggiamento dolente entro il *naiskos*: a sin. Merope (iscrizione) e una offerente; a des. 'nutrice' e uomo anziano in abiti modesti (pedagogo?). Nel registro superiore a sin. Apollo e Artemide; a des. giovane con cornicoli (Pan?) e figura in costume orientale (iscriz. *Sipyl[os]*). Nel registro inferiore Pelope e giovane donna sulla tomba di Anfione (iscriz.)

*RVAp* Suppl. 2.1, p. 149, nr. 56b; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 20; Brandes Druba 1994, p. 245, cat. V.B.8; Todisco 2003, p. 452 s., cat. Ap142.

Aellen 1994, pp. 104, 119, 127, 130, 139-140, 146, 150, 190, 213; De Cesare 1997, p. 287, nr. 401; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 82, nr. 5.

8. *Hydria*. Zurigo, Archäologische Sammlung der Universität 4007 (già Zurigo, Galerie Nefer 1983, nr. 52). Provenienza ignota. Alt. 0,59. Pittore di Ganimede. 330-320 a.C.



Niobe stante in atteggiamento dolente entro il *naiskos*, accanto la statua di una fanciulla con *alabastron* in mano; doni funebri in primo piano; a sin. Pelope e Ippodamia; a des. Tantalos e 'nutrice'.

*RVAp* Suppl. 1, p. 70, nr. 11a; *RVAp* Suppl. 2.1, p. 138; *RVAp* Suppl. 2.2, p. 246, nr. 17.2; *LIMC* VI.1 (1992), p. 912, nr. 19; VII.1 (1994), p. 840, nr. 6; Brandes Druba 1994, p. 244, cat. V.B.3; Todisco 2003, p. 472 s., cat. Ap194.

Fracchia 1987, p. 200, 202, 205, nr. 7; De Cesare 1997, p. 287, nr. 403; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 473, nr. 8.

9. *Loutrophoros*. Malibu, J.P. Getty Museum 82.AE.16. Provenienza non dichiarata. Alt. 0,98. Pittore di Louvre MNB 1148. 330 a.C. ca.



Niobe stante in atteggiamento dolente entro il *naiskos* fra due *loutrophoroi*; a sin. e des. quattro offerenti. Nel registro inferiore Pelope e Ippodamia sulla quadriga.

*RVAp* Suppl. I, p. 100, nr. 278a; *RVAp* Suppl. 2.1, p. 172; *LIMC* VI.1 (1992), p. 912, nr. 18; Brandes Druba 1994, p. 244, cat. V.B.4; Todisco 2003, p. 479, cat. Ap211.

Trendall 1985; Fracchia 1987, pp. 200, 205, nr. 6; De Cesare 1997, p. 287, nr. 402; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 474, nr. 10.

10. Piatto. Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8928. Da Canosa (BT). Alt. 0,104. Vicino al Pittore di Arpi. 315-305 a.C.



Niobe stante in atteggiamento dolente entro il *naiskos*; a sin. Tantalos con accompagnatore e offerente; a des. 'nutrice' dolente. Nel registro superiore Andromeda incatenata; a des. Perseo, Cefeo e giovane assistente; a sin. due offerenti.

*RVAp* Suppl. 1, p. 100, nr. 278a; *RVAp* Suppl. 2.1, p. 172; *LIMC* VI.1 (1992), p. 912, nr. 18; Brandes Druba 1994, p. 244, cat. V.B.4; Todisco 2003, p. 479, cat. Ap211.

Trendall 1985; Fracchia 1987, pp. 200, 205, nr. 6; De Cesare 1997, p. 287, nr. 402; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 474, nr. 10.

## Campania

11. *Hydria*. Sidney, Nicholson Museum 71.01 (già Italia, mercato antiquario). Provenienza imprecisata. Alt. 0,43. Pittore della Libagione, 350-340 a.C. ca.



Niobe stante in lutto nel *naiskos*; a sin. Tantalos supplice con accompagnatore; a des. 'nutrice' (?) dolente. Nel registro superiore a sin. figura femminile velata (Latona?); a des. Apollo.

*LCS Suppl.* 2, p. 223, nr. 340a; *LCS Suppl.* 3, p. 201, nr. 340a; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 11; VII.1 (1994), p. 840, nr. 5; Todisco 2003, p. 514 s., cat. C22.

Trendall 1972, pp. 309-313; Brommer 1973, p. 537, cat. D1; Kossatz Deissmann 1978, p. 79, cat. K22; Keuls 1978a, p. 47 s., nr. 4; Keuls 1978b, p. 86; Fracchia 1984, p. 296; Fracchia 1987, p. 205, nr. 4; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 82, nr. 3.

12. *Lekythos*. Berlino, Staatliche Museen F4284. Da Calvi (BN). Alt. 0,43. Pittore di Caivano, 340 a.C. ca.



Niobe stante parzialmente pietrificata; Tantalos supplice.

*LCS* p. 309, nr. 582; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 11; VII.1 (1994), p. 840, nr. 5; Todisco 2003, p. 56, cat. C31.

Kossatz Deissmann 1978, p. 79, cat. K21; Fracchia 1984, p. 296; Fracchia 1987, p. 205, nr. 9; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 82, nr. 3.



## English abstract

The paper deals with some South Italian vase-paintings representing Niobe, the Lydian princess daughter of Tantalos and wife of the Theban king Amphion, standing or sitting in mourning upon the grave of her sons killed by Apollon and Artemis on behalf of Leto, bitterly hurt by Niobe's *hybris*. These paintings are traditionally related to Aeschylus' lost *Niobe*, a very popular play in the fifth and fourth century B.C., frequently referred to by ancient grammarians and erudites. We know from Aristophanes (who mocked the play in his *Frogs*) and from the *Vita Aeschyli* that in the first half of the tragedy Niobe sat veiled on the tomb and kept an oppressive silence for a very long time, despite the fact that her father Tantalos was desperately begging her to come out of mourning. The author's point of departure is the statement that: 1) the iconography of the "mourning Niobe" is a definite innovation of South-Italian vase painters, totally apart from the Attic long-term tradition, representing the myth only by means of the slendering of the Niobids; 2) the *simultaneous* occurrence of such an innovation with the meaningful similarity to the plot of a popular play makes it plausible, if not probable, that the new schema would have been somehow inspired or influenced by the dramatic treatment of the myth. But a careful analysis of the pictures shows also that a few important narrative details, as well as some actual iconographic developments (*e.g.* Niobe standing inside a *naiskos* and transformed into stone) can be better explained through the workshops' technical praxis and occasional arrangements of a well-established iconographic repertoire rather than through references to unknown dramatic sources, different from Aeschylus' *Niobe*, how it has been recently made.

## Riferimenti bibliografici

### Abbreviazioni

#### LCS

A.D. Trendall, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, 1. Text; 2. Indexes and plates, Oxford, Clarendon, 1967

#### LCS Suppl. 1

A.D. Trendall, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, First supplement, London, Institute of Classical Studies, 1970 ("BICS", Suppl. 26)

#### LCS Suppl. 2

A.D. Trendall, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Second supplement, London Institute of Classical Studies, 1973 ("BICS", Suppl. 31)

#### LCS Suppl. 3

A.D. Trendall, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Third supplement, London Institute of Classical Studies, 1983 ("BICS", Suppl. 41)

#### LIMC

*Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, publ. par la Fondation pour le *Lexicon Iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, I-VIII, Index, Suppl. 2009, Zürich *et al.*, Artemis, 1981-2009

#### RVAp I

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia*, 1. Early and middle Apulian, Oxford, Clarendon, 1978

#### RVAp II

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia*, 2.[1], Late Apulian; 2.[2], Indexes, Oxford, Clarendon, 1982

#### RVAp Suppl. 1

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *First supplement to the Red-figured vases of Apulia*, Oxford, Clarendon, 1983 ("BICS", Suppl. 42)

#### RVAp Suppl. 2.1

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second supplement to the Red-figured vases of Apulia*, Part I, Chapters 1 - 20, Oxford, Clarendon, 1991 ("BICS", Suppl. 60)

RVAp Suppl. 2.2

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second supplement to the Red-figured vases of Apulia*, Part 2, Chapters 21 - 30, Indexes and concordances, Oxford, Clarendon, 1992 ("BICS", Suppl. 60)

RVAp Suppl. 2.3

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second supplement to the Red-figured vases of Apulia*, Part 3, Post-script, Appendix 1 - Vases from Canosa, Appendix 2 - Vases from recent or forthcoming auction sales, Oxford, Clarendon, 1992 ("BICS", Suppl. 60)

RVP

A.D. Trendall, *The red-figured vases of Paestum*, Rome, British School, 1987

## Bibliografia

Aellen 1994

Ch. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*, I-II, Kirchberg, Akanthus, 1994

Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986

Ch. Aellen, A. Cambitoglou, J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Genève, Hellas et Roma, 1986

Ahern 2001

Ch. F. Ahern, *Two images of "womanly grief" in Homer*, in: *Essays in honor of Gordon Williams. Twenty-five years at Yale*, ed. by E. Tylawsky, Ch. Gray Weiss, New Haven (CO), Henry R. Schwab, 2001, pp. 11-24

Brandes Druba 1994

B. Brandes Druba, *Architekturdarstellungen in der unteritalischen Keramik*, Frankfurt am Main, Lang, 1994

Cassano 1992

R. Cassano, *Ceramica a figure rosse*, in *Principi imperatori* 1992, pp. 261-301

Collezione Banca Intesa 2006

*Ceramiche attiche e magnogreche Collezione Banca Intesa: catalogo ragionato*, a cura di G. Sena Chiesa, F. Slavazzi, I-III, Milano, Electa, 2006

Cook 1964

R.M. Cook, *Niobe and her children. An inaugural lecture*, Cambridge, CUP, 1964

Cullen Davison 2009

C. Cullen Davison, *Pheidias. The sculptures & ancient sources*, ed. by G.B. Waywell, London, Institute of Classical Studies etc., 2009 ("BICS", Suppl. 105.1-3)

De Cesare 1997

M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997

De Juliis 2002

E. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, Bari, Edipuglia, 1992

Denoyelle 1997

M. Denoyelle, *Le cratère des Niobides*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997

Denoyelle, Iozzo 2009

M. Denoyelle, M. Iozzo, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile*, Paris, Picard, 2009

De Ridder 1894

A.H. De Ridder, *Catalogue des bronzes de la Société archéologique d'Athènes*, Paris, Thorin, 1894

Fracchia 1984

H.M. Fracchia, *Two new mythological scenes from western Lucania*, in: *Crossroads of the Mediterranean. Papers delivered at the International Conference on the Archaeology of early Italy* (Haffenreffer Museum, Brown University, 8-10 mag. 1981), ed. by T. Hackens, N.D. Holloway, R. Ross Holloway, Providence (RI), Brown University, Center for Old World Archaeology and Art, 1984, pp. 291-300

Fracchia 1987

H.M. Fracchia, *The mourning Niobe motif in South Italian art*, "Echos du monde classique – Classical Views", n.s. 6, 31, 1987, pp. 199-208

Fracchia, Gualtieri 2004

H. Fracchia, M. Gualtieri, *Committenza e mito: un caso-studio dalla Lucania occidentale*, "MEFRA", 116/1, 2004,

pp. 301-326

Gaunt 2002

J. Gaunt, *The Niobids on the Niobid krater in the Louvre. Notes and conjectures*, in: *Essays in honor of Dietrich von Bothmer*, Amsterdam, Allard Pierson Museum, 2002, pp. 121-126

Geominy 1992

W. Geominy, *Niobiden*, in *LIMC*, VI.1 (1992), pp. 914-929

Giuliani 1996

L. Giuliani, *Rhesus between dream and death: on the relation of image to literature in Apulian vase-painting*, "BICS", 41, 1996, pp. 71-86

Giuliani 1999

L. Giuliani, *Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula*, in: *Im Spiegel des Mythos, Bilderwelt und Lebenswelt*, Symposium (Rom 19-20 Februar 1998), hrsg. von F. de Angelis und S. Muth, Wiesbaden, Reichert, 1999, pp. 43-52

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos, Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München, Beck, 2003

Gogos 1984

S. Gogos, *Das Bühnerequisit in der Griechischen Vasenmalerei*, "ÖJh", 55, 1984, pp. 27-53

Green 2002

R. Green, *Towards a reconstruction of performance style*, in *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*, ed. by P. Easterling, E. Hall, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 93-126

Gualtieri 1990

M. Gualtieri, *Rituale funerario di una aristocrazia lucana (fine V – inizio III secolo a.C.)*, in: *Italici in Magna Graecia. Lingua, insediamenti e strutture*, a c. di M. Tagliente, Venosa, Osanna, 1990, pp. 161-214

Gualtieri 2003

M. Gualtieri, *Élites lucane ed immagini. Niobe a Roccajoriosa*, in: *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, Atti del convegno internazionale di studi (Catania, Caltanissetta &c., 14-19 maggio 2001), II, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003, pp. 147-154

Hartswick 2004

K.J. Hartswick, *The gardens of Sallust. A changing landscape*, Austin, University of Texas Press, 2004

Hughes 2006

A. Hughes, *Costume of old and middle comedy*, "BICS", 49, 2006, pp. 39-68

Hughes 2011

A. Hughes, *Performing greek comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011

Keuls 1978a

E. Keuls, *Aeschylus' "Niobe" and Apulian funerary symbolism*, "ZPE", 30, 1978, pp. 41-68

Keuls 1978b

E. Keuls, *The happy ending. Classical tragedy and funerary art*, "MededRom", n.s. 5, 40, 1978, pp. 83-91

Kossatz-Deissmann 1978

A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz am Rhein, von Zabern, 1978

Kossatz-Deissmann 1994

A. Kossatz-Deissmann, *Tantalos*, in *LIMC*, VII (1994), pp. 839-843

Lapatin 2001

K.D.S. Lapatin, *Chryselephantine statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford, Oxford University Press, 2001

La Rocca 1985

*Amazzonomachia. Le sculture frontonali del tempio Apollo Sosiano*, catalogo della mostra (Roma, 16 apr. - 16 giu. 1985), a c. di E. La Rocca, Roma, De Luca, 1985

Lohmann 1979

H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Berlin, Mann, 1979

Lo Porto 1979

F.G. Lo Porto, *Un vaso apulo con scena fliacica*, in *Studies in honour of Arthur Dale Trendall*, ed by A. Cambitoglou, Sidney, Sidney University Press, 1979, pp. 106-110

Neils 2004

- J. Neils, *Niobe (?) on the Portonaccio Temple at Veii*, "EtrSt", 11, 2008, pp. 35-48
- Paris 2008  
R. Paris, *La statua di Niobe nella villa dei Quintili sulla Via Appia*, in: *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008, pp. 333-344
- Paris, Pettinau 2007  
R. Paris, B. Pettinau, *Dalla scenografia alla decorazione. La statua di Niobe nella Villa dei Quintili sulla Via Appia*, "RM", 113, 2007, pp. 471-483.
- Pearce 2008  
Th.E.V. Pearce, *Homer, Iliad 24,614-17*, "RhM" 151, 2008, pp. 13-25
- Pennesi 2008  
A. Pennesi, *I frammenti della Niobe di Eschilo*, Amsterdam, Hakkert, 2008
- Pontrandolfo, Prisco, Mugione 1988  
A. Pontrandolfo, G. Prisco, E. Mugione, *Semata e naiskoi nella ceramica italota*, "AnnASorAnt" 10, 1988, pp. 181-202
- Principi imperatori* 1992  
*Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, a c. di R. Cassano, Venezia, Marsilio, 1992
- Schauenburg 1957  
K. Schauenburg, *Zur Symbolik unteritalischer Rankenmotive*, "RM" 64, 1957, pp. 198-221
- Schmidt 1992  
M. Schmidt, *Niobe*, in *LIMC*, VI.1 (1992), pp. 908-914
- Schmidt, Trendl, Cambitoglou 1976  
M. Schmidt, A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst*, Basel, Archäologischer Verlag, 1976
- Schmitz 2001  
Ch. Schmitz, *"Denn auch Niobe..."*. *Die Bedeutung der Niobe-Erzählung in Achills Rede (Ω 599-620)*, "Hermes", 129, 2001, pp. 145-157
- Schulze 1998  
H. Schulze, *Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft*, Mainz am Rhein, von Zabern, 1998
- Seaford 2005  
R. Seaford, *Death and wedding in Aeschylus' "Niobe"*, in: *Lost dramas of classical Athens. Greek tragic fragments*, ed. by F. McHardy, J. Robson, D. Harvey, Exeter, University of Exeter Press, 2005, pp. 113-127
- Shefton 1982  
B. Shefton, *The Krater from Bakys*, in *The Eye of Greece. Studies in the art of Athens*, ed. by D. Kusz, B. Sparkes, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 149-181
- Sisto 2009  
M.A. Sisto, *Niobe tra tragici greci e ceramografi italoti*, in: *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche e iconografiche* (atti del convegno, Roma, 14-16 ottobre 2004), Roma, Herder, 2009, pp. 81-100
- Small 2003  
J.P. Small, *The parallel worlds of classical art and text*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- Small 2005  
J.P. Small, *Pictures of Tragedies?*, in: *A companion to greek tragedy*, ed. by J. Gregory, Oxford, Blackwell, 2005, pp. 103-118
- Taplin 1977  
O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, Clarendon, 1977
- Taplin 1978  
O. Taplin, *Greek tragedy in action*, London, Methuen, 1978
- Taplin 2007  
O. Taplin, *Pots and plays. Interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century BC*, Los Angeles, J.P. Getty Museum, 2007
- Teatro greco postclassico* 2003  
*Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica* (Atti del convegno internazionale, Roma 16-18 ottobre 2001), a c. di A. Martina, Roma, Università di Roma Tre, 2003 [ma 2004]

Todisco 2002

L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia*, Milano, Longanesi, 2002

Todisco 2003

*La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, a c. di L. Todisco, Roma, Giorgio Bretschneider, 2003

Todisco 2008

L. Todisco, *Il Pittore di Arpi. Mito e società nella Daunia del tardo IV secolo a.C.*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008

Trendall 1972

A.D. Trendall, *The Mourning Niobe*, "RA", 1972, pp. 309-316

Trendall 1985

A.D. Trendall, *An Apulian loutrophoros representing the Tantalidae*, in: *Greek vases in the J. Paul Getty Museum 2*, Malibu The J.P. Getty Museum, 1985, pp. 129-149

Trendall, Webster 1971

A.D. Trendall, Th.B.L. Webster, *Illustrations of greek Drama*, London, Phaidon, 1971

*Un ipogeo al confine* 2001

1912. *Un ipogeo al confine, la tomba Varrese*, catalogo della mostra (Canosa di Puglia, Palazzo Sinesi, 22 ott. 2000), [a c. di M. Corrente], Canosa di Puglia, Serimed, 2001

GIOVANNI CERRI

## Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità

Riassumo in estrema sintesi quanto da me sostenuto e, credo, dimostrato in un precedente saggio, frutto di lunga riflessione e ricerca (Ceri 2005):

1. I tragici del V secolo mostrano, attraverso l'oggettività delle loro opere, di aver voluto rappresentare non tanto fatti mitici e gesta eroiche, quanto il meditare e il discutere degli eroi su tali gesta e fatti. Le tragedie sono prevalentemente dialoghi problematici e tormentosi, non sceneggiature di eventi. Sono caso mai sceneggiatura appunto di dialoghi.

2. I teorici della poesia operanti nel IV secolo, soprattutto Platone e Aristotele, mostrano a tratti una chiara consapevolezza di questa poetica operativa sottesa alla produzione tragica, recependola in alcune formulazioni di carattere generale. La nuova prospettiva così acquisita mi ha permesso di focalizzare meglio, in un intervento successivo, un altro aspetto fondamentale dell'arte tragica: la sua componente realistica ovvero, per dirla in termini classici, la sua imitazione della realtà e la sua verosimiglianza (in greco, *mimesis e eikos*: Cerri 2009).

Argomento narrativo della tragedia sono i miti eroici e divini della tradizione, cioè storie di un'epoca appartenente a un lontano passato, insieme storica e meta-storica, nella quale gli uomini erano super-uomini e intrattenevano continui rapporti di interscambio con le divinità; essi stessi erano di norma figli di un dio e di una donna, oppure di una dea e di un uomo, oppure appartenenti a una famiglia così iniziata poche generazioni prima. Un'esperienza preclusa per definizione alla gente dell'età attuale, nella quale vige lo statuto opposto della separazione tra uomini e dèi, che possono ormai comunicare fra loro solo attraverso il canale del rito. Di conseguenza, gli avvenimenti propri dell'età eroica sono tutti improntati allo strabiliante, al meraviglioso, quando non al miracolo in senso stretto, e tutto sono fuorché verosimili, se confrontati con la realtà della vita presente. Eppure i pubblici contemporanei percepivano quello spettacolo come specchio della vita reale e lo giudicavano 'verosimile'. E così continuarono a giudicarlo anche i pubblici delle generazioni successive e i critici letterari fino alla fine del mondo antico. Perché? Che cosa trovavano di verosimile in quegli avvenimenti, tanto inverosimili alla stregua della loro esperienza quotidiana?

In realtà, quegli avvenimenti non erano l'oggetto diretto della rappresentazione. Ne costituivano piuttosto l'antefatto, rievocato nel prologo in forma dialogica o monologica, oppure, se qualcuno di essi doveva accadere contemporaneamente all'incontro dialogico visualizzato sulla scena, si immaginava essere accaduto fuori scena, e veniva raccontato poi sulla scena da un personaggio-messaggero. Oggetto diretto della rappresentazione erano le reazioni logiche, emotive e decisionali degli eroi investiti dall'evento; reazioni perfettamente conformi alla mentalità, al mondo di valori, agli usi, cioè ai *nomoi* vigenti tra i Greci. Qui dunque, nel commento discorsivo, che costituiva l'opera originale del drammaturgo e la specificità del singolo dramma rispetto alla tradizionalità del mito, risiedeva l'elemento realistico, l'imitazione della vita, la verosimiglianza dell'invenzione poetica.

Il pubblico, appena iniziata la rappresentazione, appena uditi i nomi degli eroi personaggi della vicenda, sapeva a priori quale storia stava per ascoltare, ne conosceva lo svolgimento almeno nelle grandi linee, fino alla conclusione finale, felice o infelice che fosse. Da questo punto di vista, nessuna *suspense*. La sua ansia, la sua curiosità, il suo interesse convergevano invece su ciò che ancora non sapeva: come i fatti ben noti sarebbero stati impostati e spiegati dai personaggi in azione, cioè impegnati in un discorso interpretativo nel quale sarebbero venute fuori le motivazioni logiche, etiche e passionali degli eventi sia precedenti sia successivi, in una dinamica umana ricostruita dal drammaturgo con arte maggiore o minore, vale dire in maniera più o meno 'verosimile'<sup>1</sup>. E, attraverso questa 'verosimiglianza' poetica, il mito continuava a esercitare, in forme sempre nuove, il suo ruolo di paradigma, di modello comportamentale.

Ansia, curiosità, interesse: un atteggiamento in prima battuta intellettualistico, che però, nel corso dello spettacolo, diveniva catalizzatore di un coinvolgimento emozionale pieno e ingenuo (sempre che il drammaturgo fosse all'altezza): lo spettatore si identificava con il personaggio e provava, come se si trattasse di se stesso, tutte le passioni espresse da lui. Soprattutto 'temeva' per lui e 'compiangeva' le sue sventure (*phobos e eleos*). Nessuno meglio di Gorgia seppe riassumere in poche parole questa fenomenologia della ricezione tragica: "Un inganno, attraverso le parole e le passioni, nel quale chi sia

riuscito ad ingannare è più giusto di chi non ci sia riuscito, e chi si sia lasciato ingannare è più intelligente di chi non sia caduto nell'inganno" (Fr. 23 D.-K.) ; "Di fronte alla buona e alla cattiva sorte di vicende e persone estranee [fatti e personaggi del dramma], l'anima [dello spettatore], grazie alla mediazione delle parole, soffre quasi un suo personale patimento" (Hel. 9). In sostanza: compresenza di inverosimile e di verosimile nella trama di ogni tragedia, ma non pertinenza dell'inverosimile e pertinenza del verosimile al livello della ricezione spettacolare e del giudizio critico.

Coerenti con questo quadro sono alcuni dati, ben noti alla tradizione degli studi, relativi al tipo e al grado di gestualità del personaggio e dell'attore che lo rappresenta sulla scena tragica. Gestualità e mobilità del personaggio sono ridotte al minimo necessario: ingresso e uscita di scena, gesto oratorio, darsi la mano, consegna di qualche oggetto, lettura di una lettera, coprirsi e scoprirsi il volto per vergogna o dolore, espressioni di sofferenza fisica o psichica, ecc.<sup>2</sup> Gestì o azioni che esulino da tali categorie sono l'eccezione, non la regola. Per usare una terminologia propria del teatro romano, si può ben dire che la tragedia greca è per eccellenza *fabula stataria*, non *fabula motoria*. Ferimenti, morti, uccisioni, suicidi, scontri armati, che costituiscono tanta parte dei miti sceneggiati, non avvengono mai sulla scena, ma sulla scena vengono soltanto narrati da personaggi-testimoni oculari. Nemmeno i sacrifici religiosi di vittime animali sono mai esibiti agli occhi del pubblico (Arnott 1962, pp. 53-56). In generale sono esclusi dalla scena tutti gli avvenimenti extra-verbali, che non siano registrati in diretta dal dialogato e non siano immaginabili sulla sua sola base, anche senza guardare la scena. Cioè non capita mai che dal seguito del dramma si debba dedurre che prima si sia svolta sulla scena qualche azione pratica non verbalizzata in contemporanea (l'apparizione di qualcuno, una colluttazione, la preparazione di un pasto, una vestizione o svestizione, ecc.). Al massimo può succedere che qualche evento molto semplice (entrata o uscita di scena di un personaggio, un gesto, uno spostamento) preceda immediatamente i versi che lo descrivono e impongono al regista la sua realizzazione scenica. 'Immediatamente', cioè senza interposizione di altri versi tra l'evento stesso e la relativa 'didascalia interna'.

Tutti questi divieti apparenti, ma non reali in quanto 'divieti', trovano la loro spiegazione più soddisfacente in un principio compositivo unitario, che dovette guidare il lavoro degli autori, quello della 'mimesi verbale di un evento verbale': il poeta tragico si propone come suo fine di narrare solo attraverso i discorsi diretti degli eroi e considera oggetto della narrazione, non le loro azioni fisiche, bensì il loro dialogare, a commento di quanto è già avvenuto e a progettazione del da farsi, per risolvere i conflitti interpersonali venutisi a creare di conseguenza. La tendenza teorica di Aristotele a porre fuori campo lo 'spettacolo', la *opsis*, affermando a più riprese che la tragedia deve produrre il suo effetto artistico anche al solo ascolto o alla sola lettura, cioè a prescindere dalla messinscena, non è affatto arbitraria; è al contrario congruente con la poetica operativa del genere: perché, nella tragedia attica, la *opsis* si risolve davvero nella semplice visione di personaggi dialoganti fra loro e la gestualità dell'attore si risolve, quasi senza residui, nel gesto oratorio che accompagna la parola. Passiamo ora ad esaminare due passi della *Poetica* che vertono su questo tema, il primo propedeutico al secondo, il quale, se correttamente interpretato, ci mostrerà come il ragionamento da noi svolto sia stato in qualche modo accennato da Aristotele stesso (Po. 1453b 1-14):

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερόν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος.  
δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἄπερ ἂν λάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεδωμένον ἐστίν. [...] ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποητέον.

Può accadere che terrore e pietà conseguano alla visione, come può accadere che conseguano alla struttura stessa delle azioni, il che viene prima ed è proprio di un poeta migliore.

In effetti bisogna che, anche a prescindere dalla visione, il racconto sia strutturato in maniera tale che chi ascolti [senza guardare] le azioni in atto, provi terrore e pietà in conseguenza di quanto accade; come in effetti sperimenterebbe chi seguisse con il solo ascolto la trama dell'*Edipo*.

Ottenere lo stesso effetto [terrore e pietà nel pubblico] attraverso la visione è meno specifico dell'arte (poetica) ed è invece da addebitare alla coregia [cioè, all'organizzazione dello spettacolo] [...] Dal momento che il poeta deve procurare il piacere che deriva attraverso l'imitazione dalla pietà e dal terrore, è evidente che ciò debba essere inserito poeticamente nelle azioni.

Il discorso è lineare, di lettura facile e senso indiscutibile. Lo spettacolo tragico, nella sua concretezza teatrale, integra fra loro due componenti: il testo poetico, che è oggetto di studio proprio dell'arte poetica, e la messinscena (scelta e addestramento degli attori e dei coreuti, pannelli dipinti, arredi ecc.), che

dipende invece dalla coregia, cioè dalla somma stanziata dal corego e dall'arte di varie figure professionali, diverse dal poeta, il quale può anche intervenire su questo secondo elemento, ma casomai in qualità di regista, non in quanto poeta. Fine dello spettacolo tragico è, sul piano emotivo, produrre nel pubblico 'pietà' e 'terrore': è evidente che questo effetto può essere prodotto sia dal testo poetico sia dall'elemento spettacolare. Se le due componenti agiscono insieme e sinergicamente, *nulla quaestio*. Resta inteso però che l'elemento primario dello spettacolo è il testo poetico, mentre la messinscena è solo l'elemento secondario; la tragedia deve essere pienamente fruibile anche al solo ascolto, anche se, per ipotesi assurda, lo spettatore chiudesse gli occhi e si limitasse a sentire il dialogato. È perciò deplorabile, è segno di inettitudine, che un poeta non sia capace di destare pietà e terrore con il solo testo, affidandosi per questa funzione alle risorse estrinseche della coregia. Esempio positivo è, come al solito, l'*Edipo re* di Sofocle (il testo dice semplicemente "dell'Edipo", ma, dato il registro stilistico sommario e brachilogico del trattato, si riferisce senza il minimo dubbio a questa tragedia), nel quale è il processo verbale in se stesso ad attanagliare l'uditorio nella morsa dell'emozione e della commozione.

Il brano, chiarissimo nel contenuto e nella terminologia, ci servirà da chiave ermeneutica nei confronti di un brano successivo, che è molto simile ad esso, e che preso isolatamente è molto meno perspicuo, ma contiene ciò che qui ci interessa in particolare. Vale allora la pena di enucleare, dalla lettura fatta, alcuni dati pertinenti alla concezione e al linguaggio di Aristotele: la distinzione fra testo e spettacolo si esprime nella coppia oppositiva *σύστασις τῶν πραγμάτων*, 'struttura/assemblaggio delle azioni, cioè dei fatti narrati' e *opsis*, 'visione'. L'espressione *σύστασις τῶν πραγμάτων*, di significato indiscutibile, può essere sostituita nel prosiegua del discorso dal semplice *πράγματα*, termine che risulta del tutto equipollente alla locuzione estesa. *Opsis* è la visione da parte degli spettatori, cioè tutto quello che essi vedono guardando alla scena: corpi umani fermi o in movimento, oggetti, sfondi pittorici. La preposizione *ἄνευ* nell'espressione *ἄνευ τοῦ ὄρα*, sinonimica di *ἄνευ τῆς ὄψεως*, significa 'senza', ma anche 'a prescindere da', perché si riferisce sia all'atto concreto (ma improbabile) del chiudere gli occhi da parte degli spettatori sia all'operazione astrattiva del prescindere dall'elemento spettacolare in sede di critica poetica. Data la loro opposizione polare alla *opsis*, 'visione', le espressioni *σύστασις τῶν πραγμάτων* e *πράγματα* vengono a indicare, come abbiamo già detto, il 'testo', vale a dire né più né meno che il 'dialogato'. Ebbi a rilevare già nel mio primo saggio sull'argomento, a proposito di altri passi della *Poetica*, che i termini aristotelici *πράττειν* e *δρᾶν*, pur mantenendo il significato generico di 'agire', sembrano restringere viepiù il loro ambito denotativo in una direzione per noi francamente paradossale: in fin dei conti, si riferiscono al 'parlare'. Ma la parola, se produce ripensamento e decisione, non è in qualche modo 'azione'? Dunque, *pragma* è l'"azione verbale", *pragmata* sono le 'azioni verbali', *σύστασις τῶν πραγμάτων* è la 'strutturazione delle azioni verbali' che, nel loro insieme, costituiscono il dramma.

Ma torniamo ora alla *Poetica* di Aristotele (*Po.* 1456a 33 – b 8):

τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τὸ τε ἀποδεικνύειν καὶ τὸ λῆναι καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὄργην καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητα, δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι ὅταν ἢ ελεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέη παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίνεσθαι. τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φαίνοιτο ἢ δεοῖ καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;

1. Ciò che riguarda il pensiero [contenuto nelle *rhesis*] si legga nei libri *Sulla retorica*: infatti appartiene piuttosto a quella linea di ricerca. 2. Sono secondo pensiero tutte le cose che debbono essere espresse dal discorso [ma qui *logos* si riferisce in particolare alla *rhesis*]. Loro elementi sono il dimostrare, il risolvere problemi, l'esprimere/suscitare passioni (come pietà, terrore, ira e quant'altro) e ancora grandiosità o meschinità. 3. È evidente che anche nelle azioni [cioè nei dialogati] bisogna attingere a tali categorie<sup>4</sup>, quando sia necessario esprimere/suscitare sensi di pietà o di timore o di grandiosità o di quotidianità<sup>5</sup>. 4. Senonché la differenza è in ciò: le passioni del primo tipo [cioè quelle a livello di 'pensiero' della *rhesis*] debbono manifestarsi a prescindere dalla rappresentazione drammatica; mentre quelle del secondo tipo [cioè quelle a livello di 'azioni'/dialogati] (vedi terza sezione del brano) debbono essere espresse nel discorso [dialogico] da chi (di volta in volta) parla ed emergere secondo il discorso [dialogico]. 5. Infatti, quale sarebbe la funzione del parlante, se si manifestassero validamente anche non attraverso il discorso? [Cioè: se si manifestassero validamente attraverso la sola gestualità e non anche attraverso la parola?].

La prima cosa di cui bisogna rendersi conto, per comprendere a pieno il passo, è il referente (piuttosto che il significato) di *διάνοια*, 'pensiero'. Nella teoria antica del discorso, significa esattamente 'contenuto noetico' e si contrappone polarmente a *λέξις*, 'elocuzione', la quale si determina attraverso due operazioni espressive distinte e complementari, la 'scelta' e la 'disposizione' delle parole (*ἐκλογή καὶ σύνθεσις*).

ὀνομάτων). Nella *Poetica* di Aristotele mantiene certo questo significato primario, ma subisce una ben precisa limitazione di uso: si riferisce per lo più al contenuto noetico delle *rhesis*, cioè delle 'tirate', dei discorsi prolungati che di quando in quando i personaggi fanno sulla scena senza essere interrotti dall'interlocutore, per esprimere compiutamente un loro punto di vista<sup>6</sup>. In questo senso, è per Aristotele uno degli elementi costitutivi della tragedia, affiancandosi a μῦθος, ἦθος, λέξις μελοποιία, ὄψις. Ed è elemento sia sul piano qualitativo, in quanto come 'pensiero' si distingue dalla 'trama' dell'opera, dal 'carattere' dei personaggi, dal 'dettato', dalla 'musica' e dallo 'spettacolo', sia sul piano quantitativo, perché riguarda solo parti determinate del testo drammatico, appunto le *rhesis*. Ciò premesso, cerchiamo di spiegare nella loro sequenza le cinque sezioni in cui si articola il brano.

Sezione 1) La δίανοια è il 'pensiero' espresso da un personaggio in un discorso prolungato, con il quale egli mira a convincere l'interlocutore (nonché il pubblico teatrale); un discorso di questo tipo è *ipso facto* un discorso oratorio; le norme che ne regolano la δίανοια (come del resto quelle che ne regolano la λέξις) Aristotele le ha già espone analiticamente nella *Retorica*, alla quale perciò, per non ripetersi inutilmente, rinvia il lettore.

Sezione 2) Di quali elementi (μέρη) si compone in sostanza la δίανοια? Di elementi logici, quali i procedimenti dimostrativi (τό τε ἀποδεικνύοναι καὶ τὸ λύειν); di elementi emotivi, come le passioni (πάθη ... οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργήν καὶ ὅσα τοιαῦτα) e di connotazioni valutative, miranti a esaltare o ridimensionare ciò di cui si parla (μέγεθος καὶ μικρότητα).

Sezione 3) Aristotele, a scanso di equivoci, chiarisce che nella tragedia gli elementi emotivi, i πάθη (soprattutto pietà e terrore) e le connotazioni valutative (esaltazione eroica e riduzione alla verosimiglianza quotidiana), sono, anzi debbono essere diffusi in tutto il corpo del dramma, "anche nell'azione" dialogica (καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν), dal momento che è fine specifico dell'intera tragedia suscitare nell'animo degli spettatori. Ci mancherebbe altro che 'pietà' e 'terrore', 'grandiosità' e 'quotidianità' fossero limitati alle sole *rhesis*!

Sezione 4) Tra elementi emotivi contenuti nella δίανοια delle *rhesis* (sezione 2) ed elementi emotivi contenuti nel resto dell'azione (sezione 3) c'è però una notevole differenza di statuto compositivo e ontologico. I primi, essendo funzione di un discorso oratorio in se stesso autosufficiente, che produce il suo effetto appunto come tale, "debbono manifestarsi a prescindere dalla rappresentazione drammatica (ἄνευ διδασκαλίας)". Vale a dire: il discorso del personaggio (il *logos-rhesis*), costruito come un vero discorso oratorio compiuto, deve scatenare l'emotività di chi lo recepisce anche se decontestualizzato dal resto del dramma e dalla messinscena (anche se preso isolatamente e letto a tavolino o recitato, ad esempio, nel corso di un simposio o di una lezione scolastica o di una presentazione antologica). Il termine διδασκαλία ha così il suo abituale significato tecnico-teatrale di 'messinscena', 'produzione drammatica', 'organizzazione dello spettacolo'. Viceversa, gli elementi emotivi contenuti nell'azione dialogica non debbono scaturire dalla singola battuta (come quegli altri scaturiscono dalla singola *rhesis*), bensì debbono derivare dalla sequenza orchestrata delle battute dei personaggi dialoganti, per di più debbono emergere in stretta connessione con le loro parole (αὶ παρὰ τὸν λόγον γίνεσθαι). C'è qui un riferimento evidentissimo alla componente gestuale, alla gestualità mimetica dell'attore, che è però un bene solo se è illustrata preventivamente dal dialogato, se si limita a seguire passo passo la parola poetica (*logos*), mai prescindendone o trascendendola. Il principio operativo è lo stesso che era stato enunciato in maniera più diffusa nel brano precedente, nel quale la gestualità in opposizione alla parola veniva ricompresa nell'ambito della *opsis*, la 'visione'/spettacolo. Ma qual è la ragione profonda della norma? Ecco:

Sezione 5) "Quale sarebbe la funzione del parlante, se (gli elementi emotivi) si manifestassero validamente anche non attraverso il discorso?". Aristotele dunque, con la quarta e con la quinta sezione di questo brano, giunge ad affermare esplicitamente proprio ciò che dicevamo all'inizio: oggetto dell'arte poetica è la parola, non il gesto; il gesto, nella misura in cui sia opportuno, deve seguire e assecondare la parola, non scavalcarla, deve essere παρὰ τὸν λόγον.

Del brano or ora analizzato sono state date le più diverse interpretazioni, nessuna delle quali risulta convincente. Lo ammettono con franchezza alcuni dei commentatori. Ad esempio, Hardy 1932 annota alla fine: "Le texte et le sens de cette phrase sont très douteux"; Lucas 1968: "It cannot be claimed that this section on δίανοια is satisfactory. It remains obscure how δίανοια is expressed if not in speech". Vorrei soffermarmi un momento sull'errore comune ai più, i quali, nella quarta sezione, hanno riferito τὰ μὲν agli elementi emotivi menzionati nella terza e τὰ δὲ a quelli menzionati nella seconda, laddove nell'uso greco τὰ μὲν e τὰ δὲ in genere si riferiscono rispettivamente a quanto detto prima e a quanto

detto da ultimo. Lo hanno fatto perché fuorviati da un richiamo illusorio: è sembrato loro che τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίνεσθαι (sezione 4) fosse una ripresa evidente del concetto iniziale ἐστὶ δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι (inizio della sezione 2). Di qui un groviglio di aporie, tra le quali ne segnalo in particolare tre. Una volta identificati τὰ μὲν con gli elementi emotivi inerenti all'azione, ἄνευ διδασκαλίας avrebbe a un dipresso il senso di 'senza commento verbale da parte del personaggio'. Di conseguenza, il termine διδασκαλία verrebbe ad assumere in questo contesto un significato davvero improbabile, più ancora che insolito; si fa dire ad Aristotele una cosa palesemente in contrasto con la sua dottrina, cioè che l'emotività inerente all'azione debba essere comunicata al pubblico dal solo gesto, senza intervento della parola. Una volta identificati i τὰ δὲ con gli elementi emotivi inerenti alla διάνοια trasmessa dal λόγος, dire di essi che "debbono essere espressi nel discorso da chi parla ed emergere secondo il discorso" è banale tautologia; e il commento successivo, "quale sarebbe la funzione del parlante, se si manifestassero validamente anche non attraverso il discorso?" è insieme truismo ridicolo e contraddizione in termini penosa: come prospettare, sia pure per deprecarla, l'eventualità che *i contenuti del pensiero espresso da un personaggio attraverso il discorso* (soggetto dei verbi successivi) *siano espressi senza il suo discorso e che perciò il suo discorso resti defunzionalizzato?* Potrebbe Aristotele, fondatore della logica formale, parlare in maniera così sgangherata? Ha proprio ragione Lucas 1968: "It remains obscure how διάνοια is expressed if not in speech". Ma l'espressione ironica si ritorce proprio contro il suo modo di leggere!

Dunque, il gesto dell'attore deve essere paralogico, nel senso che segue passo passo il contenuto del λόγος dialogato e si limita ad attuarne le indicazioni, essendo esclusi tassativamente gesti che non rientrino in questa categoria, che non trovino supporto diretto nella parola pronunciata dai personaggi. Lo dice Aristotele, e così è nella realtà delle tragedie conservate. Se si rileggono tutte con l'attenzione rivolta a ciò, ci si accorge immediatamente che è possibile individuare tre tipi fondamentali di gestualità, in base alla specificità del rapporto con quanto detto da chi la mette in opera ovvero dal suo interlocutore.

Primo tipo) L'attore gestisce, mentre parla o ascolta, così come fanno i comuni parlanti nella conversazione quotidiana. Gran parte di questi gesti non trovano riscontro esplicito nel contenuto del dialogato, ma dobbiamo comunque immaginarli, perché certi gesti, al pari del lessico, della morfologia e della sintassi, sono dettati dalla norma linguistica, sono per eccellenza παρὰ τὸν λόγον, per il semplice fatto che ne fanno parte integrante. Solo in determinati casi l'autore li rileva nel contenuto del dialogato, e ciò avviene quando ritiene opportuno che siano evidenziati dalla recitazione e rilevati distintamente dal pubblico. Potremmo chiamarla 'gestualità retorica paralogica', ma l'espressione, letta da chi non fosse stato particolarmente attento al ragionamento preparatorio, ingenererebbe qualche equivoco, potrebbe fare corto circuito con il termine filosofico paralogismo: la chiameremo perciò 'gestualità retorica paraverbale'. In effetti, si tratta proprio di quel fenomeno linguistico o paralinguistico oggettivo dal quale prendono le mosse i trattati retorici antichi, nella loro ultima sezione canonica dedicata alla ὑπόκρισις/actio, per proporre una stilizzazione tecnica<sup>7</sup>.

Secondo tipo) L'attore compie un singolo atto gestuale, non 'retorico' ma operativo, suggerito dal contenuto del dialogato a livello di comando o di semplice constatazione. Si siede, si alza, si avvicina, si allontana, si prosterna, si mette o si toglie un mantello, porge un oggetto, ecc. Potremmo chiamarla 'gestualità operativa ipologica', in quanto appunto è suggerita puntualmente dalla parola dei personaggi-attori, ὑπὸ τοῦ λόγου. Ma anche in questo caso ripiegheremo su un'espressione scevra di connotazioni filosofiche estranee: 'gestualità operativa ipoverbale'.

Terzo tipo) Ci sono poi casi, veramente rari, nei quali la parola del dialogato lascia intendere che uno o più attori inscenino un'azione pratica complessa, cioè composta di una serie coordinata di gesti successivi, non registrati uno per uno dalla parola stessa; una sorta di mimo gestuale, fruibile solo attraverso la visione, non attraverso l'ascolto. Potremmo chiamarla 'gestualità pratica metalogica', in quanto è annunciata dal discorso, ma lo trascende nella visualità pura. Dimensione extra-verbale e rarità statistica la connotano come eccezione alla norma. Diremo: 'gestualità pratica metaverbale'.

Per chiarire il discorso, illustrerò brevemente qualche caso accentuatamente gestuale del secondo tipo e qualcuno dei rarissimi casi del terzo tipo, individuabili nel corpo delle tragedie superstiti. Per quanto riguarda il primo tipo, è onnipresente ed è affidato alla competenza linguistico-gestuale dell'attore (magari consigliato dal regista), dunque a sue scelte ampiamente libere, per giunta variabili da una messinscena all'altra; non è perciò passibile di analisi positiva. Per spiegarmi meglio, posso fare qualche *exemplum fictum*. Poniamo che un personaggio stia narrando un episodio della sua vita passata e abbia a dire: "Vedevo tutte le navi sul mare allontanarsi dalla riva...". L'attore avrà certo accompagnato queste parole con qualche gesto, ma con quale in particolare? Avrebbe potuto 'fare solecchio', per rievocare il

suo scrutare il mare; oppure avrebbe potuto distendere il braccio in avanti con l'indice puntato all'infinito, alludendo alle navi ormai lontane; oppure avrebbe potuto portare la mano destra alla spalla sinistra e poi ruotare circolarmente il braccio semipiegato verso destra, a indicare l'allontanarsi in atto della flotta. Oppure la mano sinistra alla spalla destra?

“Volto caro di mia sorella, del mio stesso sangue!”: che avrà fatto l'attore? Avrà teso le braccia verso l'altro attore ad accennare un abbraccio; oppure avrà accostato tra loro le due mani semiaperte, ad accennare la forma del volto amato; oppure si sarà portato una mano al petto (cioè 'al cuore'), a significare affetto struggente. L'attore sceglieva di volta in volta liberamente, come sceglieva di volta in volta il tono, il volume, la sillabazione e l'articolazione fonetica di ogni singola parola da lui pronunciata. In qualche caso specifico, il poeta può aver sentito il bisogno di rilevare a livello testuale qualche singolo gesto di questo tipo, per esempio un segno di diniego con la testa: ma allora il gesto in questione, in quanto registrato nel testo, ricade 'per definizione', *ipso facto*, nel secondo tipo.

### Esempi di gestualità operativa ipoverbale (secondo tipo)

**Eschilo, *Eumenidi*, vv. 34-38.** La Profetessa annichilita dalla vista delle Erinni. La Profetessa di Delfi, pronunciata la prima parte del prologo, che consiste in una preghiera agli dei, augurale per la giornata di lavoro che la attende, entra nel tempio per raggiungere il tripode dal quale dovrà vaticinare, dunque esce di scena attraverso una porta praticata sul fondo scenico, ma riesce immediatamente fuori, cioè rientra sulla scena, in una postura davvero insolita. Terrorizzata da quanto ha visto nel tempio (Oreste sporco di sangue in atto di supplice sull'*omphalòs* e intorno a lui le Erinni addormentate) le sono venute meno le gambe, è costretta a muoversi carponi e così continua a fare per il tempo necessario a pronunciare i primi cinque trimetri della seconda parte del prologo:

“Cosa orrenda a dirsi, orrenda a vederla,  
m'ha ricacciato fuori dalla casa del Lossia,  
non riesco a reggermi, non sto in piedi,  
cammino con le mani, non sulle gambe:  
una vecchia impaurita è niente, è solo una bambina”.

**Euripide, *Eracle*, vv. 629-636: Eracle si trascina dietro i figli piccoli, abbarbicati alle sue vesti.** Il finale del secondo episodio è una vera e propria scenetta di genere, quasi un mimo, che potremmo intitolare *Il ritorno del soldato*, un ritratto di famiglia con papà, mamma, figli e nonno: i bambini, ancora pieni della paura accumulata negli ultimi giorni e nelle ultime ore, ma felici del sospirato ritorno del loro padre invincibile, gli si avvinghiano intorno, afferrano convulsamente i bordi del suo vestito, impedendogli di procedere e di riportarli all'interno della casa; egli si schermisce, cercando invano di staccarli da sé ed apostrofandoli con battute scherzose, ma alla fine si rassegna a camminare così e a trascinarsi dietro, “come una nave che traina barche a rimorchio” (v. 631 sg.).

**Euripide, *Troiane*, vv. 740-763: abbracci e baci tra Astianatte e Andromaca.** Andromaca è già sul carro che deve portarla alla nave di Neottolema, cui è stata assegnata come schiava di guerra. In braccio o accanto a lei è Astianatte, ancora piccolissimo, incapace di parlare e di capire quello che si dice (così al v. 749). Sopraggiunge l'araldo ad annunciarle che non può portare con sé il piccolo, perché gli Achei hanno deciso di ucciderlo ora, prima della partenza della flotta; le ingiunge anche di sopportare la disgrazia senza tentare di resistere e senza abbandonarsi ad offese verso i vincitori: altrimenti il corpicino sarà per giunta escluso dalla sepoltura. Non avendo scelta, Andromaca si attiene al consiglio tremendo; tuttavia pronuncia una *rhesis* accorata, nella quale effonde disperazione, strazio per il distacco e per la sorte della sua creatura, amore materno frustrato nella maniera più atroce. Le sue parole visualizzano una serie di gesti, compiuti sia dal figlio che da lei, delineando nel loro insieme uno schizzo pantomimico: il bambino scoppia a piangere e si avvinghia alla madre, come se capisse quello che sta succedendo (vv. 749-751); Andromaca lo abbraccia teneramente, struggendosi all'odore della sua pelle (v. 757 sg.); infine lo bacia sulla bocca (v. 763). Resta un dubbio riguardo alla messinscena. L'infante era impersonato da un bambino di quattro-cinque anni, che fosse capace di eseguire le istruzioni di regia? Era solo un bambolotto, spazzato dall'attore impersonante Andromaca, e il suo vagito era prodotto da un doppiatore invisibile? O era davvero un infante, maneggiato come un bambolotto? O ci troviamo di fronte ad uno dei tanti casi di 'scenografia verbale' e tutto era lasciato all'immaginazione del pubblico, sulla base delle parole pronunciate dal personaggio? Ognuna di queste soluzioni presenta margini consistenti di inverosimiglianza. È probabile che, nelle varie messinscena del dramma, i registi abbiano optato ora per

una ora per un'altra. Impossibile indovinare quale sia stata quella prescelta nella presentazione originaria all'agone del 415: sarebbe tentativo presuntuoso, dunque anche futile.

**Sofocle, *Filottete*, III-IV episodio: accenni di colluttazione fisica.** Primo accenno (v. 974 sg.): Neottolema fa l'atto di restituire l'arco a Filottete. Odisseo, entrato improvvisamente sulla scena, gli blocca il braccio e gli impedisce di farlo. I due gesti avvengono simultaneamente tra primo e secondo emistichio del v. 974, in *antilabè*<sup>8</sup>.

Secondo accenno (vv. 999-1005): Filottete fa il gesto di avvicinarsi allo strapiombo roccioso, per gettarsi in mare; Odisseo ordina l'intervento immediato dei suoi uomini, che lo bloccano, tenendolo per le braccia. Tutto ciò si vince dal dialogato ed è evidente che gli attori si comportano di conseguenza. Poi il dialogo continua senza ulteriori colpi di scena, ma Filottete parla restando in questo stato di costrizione fino al v. 1054, quando Odisseo comanda di lasciarlo libero.

Terzo accenno (vv. 1254-1258): Odisseo vuole impedire a Neottolema di tornare da Filottete a restituirgli l'arco, ma non riesce a convincerlo. Passa allora a minacciarlo fisicamente: "Non vedi la mia destra che corre all'elsa della spada?". Neottolema reagisce impavido: "Ma vedrai anche me fare lo stesso, senza indugiare un attimo!". Odisseo desiste prudentemente: "Bene, ti lascio perdere; ma andrò a raccontare i fatti a tutto l'esercito, che ti darà la giusta punizione". I due attori sono costretti l'uno dopo l'altro a compiere il gesto di portare la mano all'elsa della spada, come per sfoderarla; alla minaccia dell'uno si contrappone il gesto di sfida dell'altro; poi il primo dei due fa l'atto di desistenza<sup>9</sup>.

**Euripide, *Oreste*, vv. 208-315: Elettra assiste Oreste malato.** All'inizio del dramma si vedono sulla scena Elettra, che pronuncia il prologo, e Oreste, addormentato sul suo letto di malato. La malattia è psichica: continue crisi allucinatorie nelle quali gli compaiono minacciose le Erinni, proiezione mentale del rimorso o, meglio, dell'orrore per il matricidio da lui commesso, per quanto giusto e inevitabile fosse stato. Ma la malattia psichica è anche fisica, perché ogni crisi allucinatoria lo spossa e si conclude con la caduta in un sonno morbosissimo. Ora appunto sta dormendo e continua a dormire per tutta la durata del prologo e della parodo. All'inizio del primo episodio, finalmente si risveglia e prende a dialogare con la sorella. Ogni battuta dell'uno e dell'altra allude e implica un atto di cura di lei verso di lui, in una sequenza che si risolve in una mimesi insieme verbale e gestuale dell'assistenza infermieristica prestata da una sorella affettuosa a un fratello ridotto in uno stato deplorabile, anche dal punto di vista igienico: lo solleva, per metterlo in posizione seduta; gli deterge la bava dalla bocca e le secrezioni dagli occhi affaticati; lo sorregge, perché non cada di fianco; gli toglie dagli occhi i capelli raggrumati dalla sporcizia; su sua richiesta, lo rimette in posizione supina; lo solleva di nuovo, perché il malato desidera essere sollevato quando è steso ed essere steso quando è sollevato, non trovando requie; lo fa scendere dal letto e gli fa fare qualche passo per sgranchirgli le gambe. Poi Oreste è ripreso dall'allucinazione erinnica: l'attore si esibisce nella mimesi del folle in pieno stato confusionale. Elettra cerca a più riprese di bloccarlo e calmarlo, ma viene scambiata da lui per un'Erinni che lo voglia ghermire. Alla fine Oreste riprende coscienza, obbedisce alla sorella e torna a letto, si riaddormenta.

**Euripide, *Oreste* 1567-1624: sequestro di persona.** Siamo verso la fine del dramma, che va assumendo un ritmo sempre più concitato, quasi da film di violenza. Oreste e Pilade, penetrati avventurosamente all'interno della reggia, hanno scannato Elena e sequestrato Ermione, la figlia di Elena e Menelao. Tutto ciò, secondo la norma, è avvenuto fuori scena, appunto all'interno del palazzo: Coro e pubblico ne sono stati informati prima dall'ascolto di frasi urlate all'interno ma che si sentono distintamente anche all'esterno, poi dal racconto del servo Frigio, uscito in funzione di *exaggelos*. Ha inizio poi la trattativa tra Menelao e Oreste, che è uscito sul terrazzo della reggia (in termini teatrali, sul *theologeion*), insieme a Pilade ed Ermione, tenuta prigioniera dai due. È questa appunto la scena ricca di mimica gestuale: i rapitori tengono la spada vicino al collo dell'ostaggio e fanno ripetutamente l'atto di sgozzarla sotto gli occhi del padre (e del pubblico), perché Menelao rifiuta di accedere alle loro richieste di impunità. La situazione impossibile sarà a breve risolta dall'intervento del *deus ex machina*.

Esempi di gestualità pratica metaverbale (terzo tipo)

**Eschilo, *Coefore*, vv. 1048-1064: Oreste in preda ad un accesso di follia.** Concluso l'ultimo stasimo, ha inizio l'esodo. L'interno del palazzo, con i cadaveri di Clitennestra ed Egisto, è reso visibile al pubblico. Ne esce Oreste, il quale pronuncia di nuovo, ad esecuzione avvenuta, il suo atto di accusa contro coloro che ha appena giustiziato ed esibisce come prova dell'antico delitto l'accappatoio ancora sporco di sangue, con cui Agamennone era stato a suo tempo intrappolato. È il trionfo della vendetta. Ma,

in questo stesso momento, il trionfatore, colui che ha spinto la vendetta fino al matricidio, diviene a sua volta il bersaglio privilegiato della vendetta. Lo presente, lo sente, e vede le Erinni. È un'allucinazione, un parto della sua coscienza ormai malata, dato che le vede solo lui, nessun altro le vede. O forse invece è una teofania reale, anche se esclusiva, dato che subito dopo le Erinni si concretizzeranno sulla scena e costituiranno il Coro dell'ultima tragedia della trilogia. Comunque, per ora, è una visione solo sua, ed egli la descrive a chi non vede, e perciò lo giudica impazzito in conseguenza dell'enormità di quanto ha fatto. Oreste inizia a descrivere la visione con un grido inarticolato, *extra metrum*: *ἄἄ*. Poi, nel giro di 17 versi, ripartiti tra battute sue e battute del Coro, rappresenta il suo incubo. Al termine, fugge via precipitosamente, verso Delfi. Dal contenuto e dal dettato risulta evidente che l'attore, in questo breve squarcio onirico, deve simulare e mimare la gestualità concitata propria di chi sta uscendo di senno, stravede, è posseduto da dèmoni maligni.

**Eschilo, *Eumenidi*, vv. 117-142: incubo delle Erinni e risveglio dal sonno.** Dopo il v. 63, l'interno del tempio appare al pubblico, che finalmente vede con i propri occhi la scena appena descritta dalla Profetessa. Dopo il v. 93, Oreste, per ordine di Apollo stesso, sfugge alle Erinni addormentate e si avvia verso Atene. A questo punto compare il fantasma di Clitennestra. È una scena davvero singolare: il fantasma visualizza agli occhi del pubblico il sogno delle Erinni; meglio, il sogno è rappresentato realisticamente, secondo la superstizione più arcaica: il fantasma del defunto è venuto fuori dall'Ade e incombe fisicamente sul dormiente, che di conseguenza lo vede in sogno e ascolta le sue parole. Clitennestra esorta le Erinni a svegliarsi al più presto e a riprendere l'inseguimento del fuggiasco; le dèe, addormentate profondamente, stentano a risvegliarsi. Le battute di Clitennestra descrivono al vivo le reazioni delle Erinni addormentate e sognanti; ma è evidente che il Coro è qui costretto a mimare concretamente i ronfi, i mugolii, i gemiti, i contorcimenti delle dormienti ossessionate dall'incubo e indotte a poco a poco a svegliarsi. Ed è questo uno dei pochi casi in tutta la tragedia greca nei quali alle informazioni fornite dal testo poetico si aggiungono didascalie fuori testo: 'mugolio', 'lamento', 'duplice mugolio di tono acuto'. A un certo punto le Erinni sognano di essersi già svegliate e di aver ripreso la caccia, mentre in realtà dormono ancora; e sotto l'effetto del sogno, pronunciano davvero parole di esortazione reciproca. Ne viene fuori il seguente trimetro: "Acchiappa, acchiappa, acchiappa, acchiappa, attenta!". I tre trimetri finali del brano sono anch'essi attribuiti al Coro e suonano così: "Svegliati, e tu sveglia lei, ed io te, dormi? Alzati! Scaccia via il sonno, vediamo se c'è del falso in questo proemio".

Sembra probabile che ogni segmento sia pronunciato da un singolo e diverso coreuta, mentre il Coro nel suo insieme mima il risveglio progressivo del gruppo. L'espressione "questo proemio" è à *double face*: si tratta del sogno, che sarebbe preludio al nuovo inseguimento, se Oreste fosse fuggito davvero, ma potrebbe essere anche un preludio illusorio, se il sogno fosse stato falso e Oreste stesse ancora lì; nel contempo si tratta del pantomimo fonico-gestuale inscenato dalle Erinni, che fa oggettivamente da 'proemio' alla parodo che sta per essere intonata.

**Sofocle, *Filottete*, vv. 730-826: urla e spasmi di dolore.** Filottete cade in preda a un accesso acuto della sua malattia, con dolori lancinanti. È una scena di realismo crudo: entrambi gli attori, che impersonano rispettivamente il malato e Neottolema intento ad assisterlo, sono impegnati in una mimica gestuale esagitata. In particolare, quello che impersona Filottete è impegnato anche in una mimica fonica, con grida reiterate e guaiti inarticolati, spasmodici, che si espandono fino a colmare la misura di interi versi. Il brano fuoriesce volutamente e platealmente dal canone di compostezza gestuale che di solito accompagna il dettato tragico; è infranto contestualmente il principio in base al quale il messaggio è integralmente filtrato attraverso la parola, mentre gesto e voce degli attori mantengono un ruolo soltanto sussidiario. E questa volta non si tratta di pochi versi, ma di un intero episodio.

**Sofocle, *Edipo a Colono*, vv. 833-886: rissa tra vecchi.** Creonte è venuto a Colono per convincere Edipo, con le buone o con le cattive, a tornare con lui in Beozia. Prima cerca di persuaderlo che è meglio per lui, poi cerca di persuadere i vecchi del Coro a lasciarglielo portare via di forza, sostenendo di averne diritto, in quanto re di Tebe e capofamiglia della stirpe regale. Quando si rende conto che tanto Edipo quanto i vecchi sono irriducibili, passa a vie di fatto. Fa presente di aver già sequestrato Ismene nei paraggi del luogo in cui si svolge la scena e di tenerla in ostaggio. Si accinge a fare altrettanto con Antigone, in maniera che Edipo, per riavere le due figlie, sia costretto a sottomettersi al suo volere. Dà ordine alle sue guardie di prenderla e trascinarla via (v. 826 sg.). Si scatena la *bagarre*: i vecchi si frappongono tra Antigone e le guardie, contrastandole fisicamente; entra nella mischia anche Creonte, che poi prende a pretesto una maledizione lanciata da Edipo per afferrare anche lui e farlo direttamente prigioniero; la baruffa continua tra urla e spintoni, finché non arriva sulla scena Teseo stesso, il re di Atene; a questo punto Creonte desiste dal suo atto di forza e la scena torna tranquilla, almeno dal punto di vista gestuale. Tutto ciò è descritto efficacemente dal dialogato, ma gli attori sono costretti a una mimica

attiva, che segue bensì il dialogato, ma lo trascende a livello di spettacolo. Sofocle sottolinea in maniera plateale, con un artificio metrico-lirico, il carattere insolito della violenza sulla scena: apre e chiude il brano con due strofette isolate di undici versi ciascuna, in risposta fra loro: vv. 833-843 e 876-886. Il ritmo è agitatamente giambico-docmiaco. Il che significa poi che il quadretto inaudito risultava agli occhi del pubblico incastonato tra due movenze musicali, che lo qualificavano come parentesi pantomimica.

Si potrebbero fare vari altri esempi sia del secondo sia del terzo tipo, fino a esaurire la casistica reperibile nelle trentuno tragedie superstiti. Ma non intendevo offrire un repertorio completo, che del resto è stato già redatto da altri<sup>10</sup>, anche se ovviamente non nel quadro della mia concettualizzazione e catalogazione. Volevo invece limitarmi a dare una breve esemplificazione di quest'ultima, per mostrarne la genesi concreta nei testi. Vorrei però aggiungere qualche parola sulla qualità del rapporto che a mio giudizio si deve postulare tra gestualità di primo tipo da una parte e gestualità di secondo e terzo tipo dall'altra: non metterei in opera un'opposizione 'regola' vs. 'eccezione', quale ha una sua plausibilità in grammatica, nonostante le obiezioni molteplici che le si possono muovere in sede di linguistica teorica e storica; ricorrerei piuttosto all'opposizione istituita dalle varie teorie moderne dell'istituzione letteraria tra 'canone' e 'infrazione' o 'deviazione' voluta rispetto al canone, concependo quest'ultima come operazione artistica coscientemente mirata a ottenere determinati effetti sul piano del messaggio e della ricezione.

Obiettare, come in questi ultimi tempi è divenuto vezzo frequente tra gli studiosi del dramma antico, che abbiamo troppo poco della tragedia antica effettivamente prodotta nel V secolo a.C. per distinguere 'canone' e 'infrazione', non mi sembra pertinente rispetto alla realtà dei testi a nostra disposizione: trentuno tragedie intere, tutte più lunghe di mille versi ciascuna, non sono un campione troppo ristretto per stabilire linee di tendenza compositive e concezioni poetiche. Non si tratta di redigere una statistica astratta, espressa con una frazione che abbia al numeratore il numero delle eccezioni/infrazioni registrate e al denominatore il numero delle tragedie disponibili (appunto trentuno). Questa sì, che sarebbe una rilevazione insignificante! Si tratta invece di constatare come un tipo di gestualità risulti assolutamente dominante all'interno di ogni singolo dramma, nonché di tutti i drammi superstiti presi insieme; e come tipi di gestualità diversi risultino relativamente rari, e perciò portatori di senso teatrale specifico. Tanto più che la teorizzazione conseguente trova poi riscontro positivo nelle affermazioni di carattere generale depositate da Aristotele nella *Poetica*.

Insistere sull'obiezione che le tragedie in nostro possesso sono troppo poche, rispetto a quelle che furono scritte realmente, può anche sembrare ragionevole, ma non lo è affatto. Se la stessa obiezione venisse mossa alla storia della letteratura greca nel suo complesso, e venisse per giunta accolta, dovremmo gettare alle ortiche tutto (dico: *tutto*) quanto crediamo di sapere al riguardo, in considerazione del fatto che tutta la letteratura greca superstita è quantitativamente poca cosa rispetto a quella che fu effettivamente scritta e che è andata perduta. E lo stesso varrebbe per tutte le storie di letterature antiche, medioevali, moderne e, perché no?, contemporanee: certo la letteratura contemporanea non ha conosciuto ancora il fenomeno della sparizione massiccia di un'alta quantità di opere, ma obiezioni del tutto analoghe, se assunte *sine grano salis*, potrebbero portare allo stesso 'scetticismo (im)metodico': quante sono le opere scritte nel corso dell'Ottocento e del Novecento restate inedite? e che percentuale delle opere effettivamente scritte ed edite è effettivamente conosciuta dagli studiosi? non operano anche i contemporaneisti su una selezione molto ristretta, determinata non dalla sparizione di opere, ma dalla loro stessa mole ingovernabile? non opera anche in loro un 'canone' di tipo 'classicistico', sdegnosamente respinto in sede teorica, ma praticato di fatto, per i limiti oggettivi della mente umana? È allora evidente che c'è un'unica via: elaborare con giudizio il materiale a disposizione, quando appaia verosimilmente rappresentativo del fenomeno oggetto di studio.

## Note

1. La 'verosimiglianza' investe globalmente la personalità dei personaggi (e, di riflesso, la ricezione da parte del pubblico), coinvolgendo in una unità inscindibile sia la sfera razionale sia la sfera passionale. Ciò tanto nella realtà delle tragedie quanto nella teorizzazione di Aristotele. Vedere in quest'ultima una contraddizione continua, un'impossibilità di conciliare 'risultato cognitivo' e 'impatto emotivo' della tragedia, è frutto di puro e semplice fraintendimento, indotto da categorie filosofiche sclerotizzate. È l'equivoco in cui è caduta gran parte della critica moderna; in misura davvero pesante Donini 2004, *passim*, soprattutto p. 37 sg.

2. Repertori tendenzialmente completi si possono trovare in Capone 1935, pp. 92-97; Shisler 1945. In particolare sui casi di contatto fisico tra i personaggi, vedi Kaimio 1988.

3. ἡ ἰδέα è congettura di Vahlen; i codd. A e B portano ἡδέα e così doveva essere anche nel cod. greco a monte della versione araba; quello a monte della traduzione latina di Guglielmo di Möerbeke (che traduce con *idea*) doveva portare ἡ ἰδέα, congetturato come lez. originaria da Maggi. Come vedremo, la varietà di queste lezioni e congetture è sostanzialmente ininfluyente agli effetti del senso globale della frase, che resta comunque univoco.

4. Di norma χρῆσθαι, 'servirsi di...', regge il dativo semplice; qui, eccezionalmente, un complemento di origine/provenienza con la preposizione ἀπό: è probabilmente un'espressione colloquiale, sul cui senso finale non possono sussistere dubbi.

5. Qui εἰκότως assume lo stesso significato che poche righe prima è stato espresso con μικρότης: 'mediocrità umana', in opposizione a 'grandiosità eroica' (μέγεθος/μεγάλα). È un'accezione secondaria, che richiama alla mente espressioni analoghe usate nella *Poetica*: cfr. ad es. τοιοῦτους, in antitesi κοινωτέρων ἢ καθ' ἡμᾶς, 'più nobili rispetto a noi' (1448 a 4-5); ὁμοίους εἶκαζεν (poche righe dopo).

6. cfr., ad es., 1450 a 6 sg.; 29-31; b 4-7; 11 sg.

7. cfr. Quint. *Inst. or.* 11, 3, 87: "Non caedem [scil. manus] concitant, inhihent, supplicant, probant, admirantur, verecundantur? Non in demonstrandis locis atque personis adverbiorum atque pronominum optinent vicem? Ut in tanta per omnis gentes nationesque linguae diversitate hic mihi omnium hominum communis sermo videatur". In realtà la gestualità paraverbale si diversifica notevolmente da lingua a lingua, perché attinge a un repertorio convenzionale come la lingua stessa, anche se convenzionale in minor misura.

8. Molti critici sono restii ad ammettere questa sequenza gestuale e tendono ad interpretare nel senso di un battibecco puramente decisionale: cfr. la nota *ad loc.* Pucci 2003, p. 272 sg.

9. Qualcosa di simile in Aesch., *Ag.* 1649-1653 (tetrametri trocaici catalettici), ma la sequenza sembra avere un carattere di postura coreografica più che di azione vera e propria. Centanni 1995 ha mostrato come, non solo in questo caso ma in generale, le battute d'attore in tetrametri trocaici inneschino un vivace movimento scenico in cui è coinvolto anche il coro.

10. Vedi ad es. Di Benedetto e Medda 1997, *passim*.

## English abstract

This paper proposes a reflection on the possible gestures that in ancient Greek drama the actor was performing on stage, looking for confirmation in the conceptualization of Aristotle's *Poetics*. The subject is considered on the basis of arguments put forward by the author in previous publications, in which Greek tragedy is not considered as a fictional representations of mythical facts and heroic deeds, but it stages problematic dialogues, and hence it represents rational and emotional reactions and choices of the heroes to the events, and not a mere staging of the events themselves. Given that the gesture of the actor had to be then essentially paralogic, i.e. it had to follow the the *logos* in form of speeches and dialogues performed during the drama, one can draw three types of gestures – 'paraverbal rhetorical gesture', 'hypoverbal operational gesture', 'metaverbal practical gesture' - identifying examples for each type in different scenes from the tragedies of Aeschylus, Sophocles, Euripides.

## Riferimenti bibliografici

Easterling, Hall 2002

P. Easterling and E. Hall (edd.), AA.VV., *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002

Andrisano 1991

A. Andrisano, "Teatro del corpo" e "Teatro di parola" in *Grecia (e Magna Grecia)*, Dioniso 61, 1991, pp. 231-243

Arnott 1962

P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the 5th century B.C.*, Oxford 1962

Arnott 1989

P. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York 1989

Bonanno 1999

M.G. Bonanno, *Sull'OPIΣ aristotelica: dalla Poetica al Tractatus Coislinianus e ritorno*, in AA.VV., *Dalla lirica al*

teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999), Atti del Convegno Internazionale di studio, Trento-Rovereto, febbraio 1999, a cura di L. Belloni, V. Citti, L. de Finis, Trento 1999, pp. 251-278

Bonanno 2000

M.G. Bonanno, *ὈΨΙΣ e ὈΨΕΙΣ nella Poetica di Aristotele*, in AA.VV., *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, a cura di G. Arrighetti e M. Tulli, Pisa 2000, pp. 401-411

Bremer 1976

J.M. Bremer, *Why Messenger-Speeches?*, in AA.VV., *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, ed. by J.M. Bremer, S. Radt, C.J. Ruijgh, Amsterdam 1976, pp. 29-48

Burian 1997

P. Burian, *Myth into Mythos: the Shaping of Tragic Plot*, in AA.VV., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. by P.E. Easterling, Cambridge 1997, pp. 178-208

Cantilena 2002

M. Cantilena, *Il discorso diretto in Omero*, in AA.VV., *Omero tremila anni dopo*. Atti del Congresso di Genova, 6-8 luglio 2000, a cura di F. Montanari, Roma 2002, pp. 21-39

Capone 1935

G. Capone, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padova 1935

Catoni 2008

M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Pisa 2005; Torino 2008<sup>2</sup>, soprattutto Cap. 3

Centanni 1995

M. Centanni, *Metro, ritmo e parola nella tragedia greca. Le scene in tetrametri trocaici*, Lecce 1995

Cerri 1992

G. Cerri, *La tragedia*, in AA.VV., *Lo spazio letterario della Grecia antica*. Direttori: G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza. Vol. I, Tomo I, Roma 1992, pp. 301-334

Cerri 2005

G. Cerri, *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, Vichiana, Serie IV, 7, 1, 2005, pp. 17-36

Cerri 2009

G. Cerri, *Verosimiglianza tragica nella prassi drammaturgica e nella teoria poetica (L'Edipo re di Sofocle e il giudizio di Aristotele)*, in AA.VV., *La stella sta compiendo il suo giro*. Atti del Convegno Internazionale di Siracusa, 21-23 maggio 2007, a cura di A. Barchiesi e G. Guidorizzi, Studi it. filol. class., Serie IV, 7, 1 (Suppl.), 2009, pp. 49-63

Chancellor 1994

G. Chancellor, *Implicit Stage Directions in Ancient Greek Drama. Critical Assumptions and the Reading Public*, *Arethusa* 12, 1979, pp. 133-152 = *Le didascalie nel testo*, in AA.VV., *Il teatro greco nell'età di Pericle*, a cura di C. Molinari, Bologna 1994, pp. 127-146

Dale 1969

A.M. Dale, *Seen and Unseen on the Greek Stage*, *Wiener Studien* 69, 1956, pp. 96-106 = *Collected Papers*, Cambridge 1969, pp. 119-129

Di Benedetto, Medda 1997

V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997, soprattutto pp. 191-201; 204-207

Di Gregorio 1967

L. Di Gregorio, *Le scene d'annuncio nella tragedia greca*, Milano 1967

Di Marco 1989

M. Di Marco, *ὈΨΙΣ nella Poetica di Aristotele e nel Tractatus Coislinianus*, in AA.VV., *Scena e spettacolo nell'antichità*. Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988, a cura di L. De Finis, Firenze 1989, pp. 129-149

Di Marco 2000

M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000

Donadi 1971

F. Donadi, *Nota al cap. VI della Poetica di Aristotele: il problema dell'ofyi*, Atti e memorie Accad. Patavina 83, 1970-1971, Parte III, pp. 413-451

Donadi 1976

F. Donadi, *Opsis e lexis: per una interpretazione aristotelica del dramma*, Poetica e stile 8, 1976, pp. 3-21

Easterling 1997

P. E. Easterling, *Form and Performance*, in AA.VV., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. by P. E. Easterling, Cambridge 1997, pp. 151-177

Edmunds 2002

L. Edmunds, *Sounds off Stage and on Stage in Aeschylus*, Seven against Thebes, in AA.VV., *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale, Torino, 21-22 Febbraio 2001, Bologna 2002, pp. 105-115

Ercolani 2000a

A. Ercolani, *Le didascalie sceniche del teatro tragico*, in AA.VV., *La tragedia greca. Metodologie a confronto*, a cura di A. Zampetti e A. Marchitelli, Roma 2000, pp. 15-30

Ercolani 2000b

A. Ercolani, *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis*, Stuttgart-Weimar 2000

van Erp Taalman Kip 1990

A.M. van Erp Taalman Kip, *Reader and Spectator*, Amsterdam 1990

Fantuzzi 1990

M. Fantuzzi, *Sulla scenografia dell'ora (e del luogo) nella tragedia greca*, Materiali e discussioni 24-25, 1990, pp. 9-30

Felsch 1906

W. Felsch, *Quibus artificii adhibitis poetae tragici Graeci unitates illas temporis et loci observaverint*, Diss. Bratislava 1906

Friedler 1914

H. Friedler, *Die Darstellung der Katastrophe in der griechischen Tragödie. Ein Beitrag zur Technik des Dramas*, Diss. Bamberg 1914

Frazier 1998

F. Frazier, *Public et spectacle dans la Poétique d'Aristote*, Cahiers du GITA 11, 1998, pp. 123-144

Gammacurta 2006

T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alessandria 2006

Gentili 1979

B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977 = *Theatrical Performances in the Ancient World*, Amsterdam 1979

Gentili 1995<sup>3</sup>

B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1995<sup>3</sup>

Godde 2001

S. Godde, *Schemata. Körperbilder in der griechischen Tragödie*, in AA.VV., *Konstruktionen von Wirklichkeit*, bearb. von R. von den Hoff und S. Schmidt, Stuttgart 2001, pp. 241-259

Halliwell 2002

S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford 2002

Hamilton 1978

R. Hamilton, *Announced Entrances in Greek Tragedy*, Harv. Stud. Class. Philol. 82, 1978, pp. 63-82

Heuner 2006

U. Heuner, *Killing Words. Speech Acts and Non-Verbal Actions in Sophoclean Tragedies*, in AA.VV., *Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*, ed. by I.J.F. de Jong and A. Rijksbaron, "Mnemosyne", Suppl. 269, Leiden-Boston 2006, pp. 201-212

de Jong

I. J. F. de Jong, *Narrative in Drama*, Leiden 1991

Kaffenberger 1911

H. Kaffenberger, *Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragödie*, Diss. Giessen 1911

Kaimio 1988

M. Kaimio, *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*, Helsinki 1988

Kiefer 1909

K. Kiefer, *Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne*, Heidelberg 1909

Loehrer 1927

R. Loehrer, *Beiträge zur Kenntnis der Beziehungen von Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie*, Paderborn 1927

Marzullo 1980

B. Marzullo, *Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles*, *Philologus* 124, 1980, pp. 189-200

Marzullo [2000] 1986-1988

B. Marzullo, *La "Parola scenica"*, *Quad. Urb.* 51, 1986, pp. 95-104; 59, 1988, pp. 79-85 = *Scripta minora*, Hildesheim-Zürich-New York 2000, pp. 283-306

Mesturini 1992

A. M. Mesturini, 'Opsis': *'modo' della mimesis tragica nella Poetica di Aristotele e il suo retaggio nel Tractatus Coislinianus*, *Orpheus* 13, 1992, pp. 3-25

Mesturini 2009

A.M. Mesturini, *Diplh-*. *Sotto il segno del nella poetica greca*, senza luogo e senza data, ma in realtà Genova 2009

Ortkemper 1969

H. Ortkemper, *Szenische Techniken des Euripides: Untersuchungen zur Gebärdensprache im antiken Theater*, Diss. Berlin 1969

Park Poe 1992

J. Park Poe, *Entrance Announcements and Entrance-Speeches*, *Harv. Stud. Class. Philol.* 94, 1992, pp. 121-156

Pickard-Cambridge 1953

A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953 (Edizione postuma; l'autore morì nel 1952, mentre l'opera era in corso di stampa); 1968 (Second edition revised by J. Gould and D.M. Lewis)

Pöhlmann 1989

E. Pöhlmann, *Scene di ricerca e di inseguimento nel teatro attico (La tecnica teatrale delle Eumenidi, dell'Aiace, degli Acarnesi e del Reso)*, in AA.VV., *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988, a cura di L. De Finis, Firenze 1989, pp. 89-109

Pucci 2003

P. Pucci, in *Sofocle. Filottete*, introduzione e commento di P. Pucci; testo critico a cura di G. Avezzi; traduzione di G. Cerri, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2003

Rees 1908

K. Rees, *The So-Called Rule of the Three Actors in the Classical Greek Drama*, Chicago 1908

Robert 2009

F. Robert, *Cersi;n aujtai-β lalei-n (Luc., Salt. 63): rhétorique et pantomime à l'époque impériale*, in AA.VV., *Discorsi alla prova*, Atti del Quinto Colloquio italo-francese "Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa", Napoli - S. Maria di Castellabate (Salerno) 21-23 settembre 2006, a cura di G. Abbamonte, L. Miletti, L. Spina, Napoli 2009, pp. 225-257

Rossi 1989

L.E. Rossi, *Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica*, in AA.VV., *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988, a cura di L. De Finis, Firenze 1989, pp. 63-78

Shisler 1945

F.L. Shisler, *The Use of Stage Business to Portray Emotion in Greek Tragedy*, *Am. Journ. Philol.* 66, 1945, pp. 377-397

Sifakis 1995

G. M. Sifakis, *The One-Actor Rule in Greek Tragedy*, in AA.VV., *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, ed. by A. Griffiths, London 1995, pp. 13-24

Spitzbarth 1946

A. Spitzbarth, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Zürich 1946

Taplin 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977

Taplin 1977

O. Taplin, *Did Greek Dramatists Write Stage Directions?*, *Proceed. Camb. Philol. Soc.* 23, 1977, pp. 121-132

Taplin 1978

O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley-Los Angeles 1978

Telò 2002

M. Telò, *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi scoprirsi il volto*, *Materiali e discussioni* 48, 2002, p. 9 sgg.

Thalman 1978

W. Thalman, *Dramatic Art in Aeschylus' Seven Against Thebes*, New Haven-London 1978, pp. 85-88

Walcot 1976

P. Walcot, *Greek Drama in Its Theatrical and Social Context*, Cardiff 1976

## Commenti alla *Poetica* di Aristotele

F. Susemihl, Leipzig 1874<sup>2</sup>; I. Vahlen, Berlin 1874<sup>2</sup>; 1885; I. Bywater, Oxford 1909; A. Rostagni, Torino 1927, 1945; J. Hardy, Paris 1932; A. Gudeman, Berlin 1934; W. Hamilton Fyfe, Oxford 1940; (*Aristotle's Art of Poetry: A Greek View of Poetry and Drama*, With an Introduction and Explanations); G.F. Else, Leiden 1957, Cambridge (Mass.) 1963; G. M. A. Grube, New York 1958; D. W. Lucas, Oxford 1968; C. Gallavotti, Milano 1974; R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris 1980; D. Lanza, Milano 1987, 1990; P. L. Donini, Alessandria 2004 (*La tragedia e la vita. Saggi sulla Poetica di Aristotele*).

CLAUDIO FRANZONI

## Gestualità: le peripezie dell'interpretazione

### Errori e fraintendimenti

Decifrare, non decifrare, intendere, tralasciare. La sorte della gestualità nelle immagini è molto più avventurosa di quanto non appaia a prima vista. Del resto i problemi iniziano già nella vita quotidiana: il meccanismo delle nostre azioni e della loro comprensione da parte degli altri sembra una cosa ovvia e abbiamo l'impressione che proceda ogni giorno nella normalità più assoluta; eppure il funzionamento di questo meccanismo è semplice solo in superficie e solo in apparenza si svolge senza interruzioni e contraddizioni. La comprensione dei movimenti del corpo segue infatti una dinamica differente, ma non per questo meno complessa di quella che consente la comprensione del linguaggio.

Più spesso di quanto non si creda, nella stessa vita di ogni giorno, abbiamo difficoltà a interpretare con esattezza un movimento, una posa, un gesto di chi ci sta di fronte; senonché, quando questo accade nelle relazioni ordinarie, abbiamo risorse per controllare se abbiamo capito o no un gesto ("con quell'atteggiamento che cosa volevi dirmi?"). Ben altra cosa, com'è ovvio, è ciò che accade davanti alle immagini. Sta di fatto che, nell'una come nell'altra dimensione, il lavoro dell'interpretazione è molto più intenso di quanto si direbbe e proprio questa attività silenziosa assicura spesso un risultato positivo. Seguiamo quello che succede, ad esempio, in una pagina di *Guerra e pace* di Tolstoj, in cui si assiste proprio a un caso simile: un personaggio (Napoleone) agisce e chi gli sta intorno cerca di intendere il senso tutt'altro che ovvio dei suoi movimenti.

Napoleone volse appena il capo e fece un movimento con la piccola mano grassoccia, come se volesse prendere qualche cosa. Le persone del séguito, indovinando subito il significato di quel gesto, si agitarono, parlottarono tra di loro, passandosi un oggetto dall'uno all'altro, e un paggio, quello stesso che Rostòv aveva visto in casa di Boris, si avvicinò all'imperatore francese e, chinatosi rispettosamente sulla mano protesa, senza farla aspettare nemmeno un momento, vi depose la decorazione dal nastro rosso.

Che cosa è accaduto? Che le "persone del séguito" hanno individuato e immediatamente decifrato un gesto di Napoleone, operazione facile, ma solo per chi fosse del tutto concentrato sulla sua figura e sui suoi movimenti. Basta infatti uno sguardo appena più distratto per non percepire tratti importanti del "linguaggio" corporeo e cadere in fraintendimenti o addirittura non riuscire a interpretare un gesto in alcun senso.

Nelle immagini, naturalmente, sono ancora diverse le ragioni per cui non si riesce a decodificare in nessun modo il significato di un movimento corporeo: il fattore "tempo" vi è del tutto assente ed è del tutto a carico dello spettatore il compito di immaginare le sequenze temporali pensate dall'artista. Alle normali difficoltà nella comprensione di un'iconografia si aggiunge quindi il problema della giusta interpretazione di un singolo atto. Il rischio, alla fine, è anche quello di non capire. È ciò che accadde a Delacroix davanti alle *Bagnanti* di Courbet: una delle due donne, secondo lui, faceva "un gesto che non vuol dire niente" [Delacroix, *Journal*, pp. 159-160]. In qualche misura aveva ragione, vista l'ambiguità della situazione descritta dal dipinto.

Come succede di non riuscire a capire un gesto, succede anche di fraintenderlo. Anzi, questo, a proposito di immagini, è forse uno dei rischi più frequenti. E accade sin dall'antichità, se prendiamo, ad esempio, un passo di Callistene in cui si descrive un monumento del re assiro Sennacherib; lo storico greco legge a modo suo il testo cuneiforme, gli oggetti presenti nella scultura e, soprattutto, il movimento delle dita del sovrano sul medesimo bassorilievo. In realtà doveva trattarsi di un gesto di preghiera, ma Callistene lo interpreta come l'atto di chi schiocca le dita; mentre fraintende il senso degli altri oggetti scolpiti, lo storico antico finisce per interpretarlo, come suggerisce Robin Lane Fox, come "un gesto di indifferenza" [Lane Fox 2012, pp. 220-221].

L'equivoco qui nasce dal confronto con codici culturali e visivi del tutto estranei rispetto a quelli di Callistene. Si tratta, in altre parole, di una situazione relativamente prevedibile; eppure il fraintendimento

e l'errore sono in agguato anche all'interno di uno stesso codice culturale. Vediamo allora come il processo interpretativo della gestualità nelle immagini sia talora tutt'altro che ovvio e lineare.



Guido Cagnacci, *San Francesco in preghiera*, 1640-1642, olio su tela, Cremona, Museo Civico.

### Riconoscimenti

“Isolato contro il fondo scuro da un fascio di luce che lo investe dall’alto, il santo compie un atto indecifrabile, portandosi la mano destra alla bocca”. Appena iniziato il commento a un dipinto di Guido Cagnacci, lo storico dell’arte sembra arrendersi di fronte al gesto compiuto dal san Francesco in preghiera (“un atto indecifrabile”) [Benati 2008, p. 232]. Eppure man mano procede l’esame del quadro ci accorgiamo che il senso dell’immagine viene comunque individuato: “pur non qualificandolo in modo preciso, è evidente che il pittore ha voluto ritrarre san Francesco, cogliendolo in un momento di umana solitudine e insieme di estatico abbandono al mistero divino che lo pervade”. Lo studioso da una parte dichiara onestamente di non riuscire a decifrare il gesto del santo, dall’altra riesce ugualmente a interpretarne la direzione fondamentale. Che cosa è successo? È entrato in gioco un tipo di competenza che non coincide con quella “scientifica” degli storici dell’arte, ma in un certo modo la precede; è una competenza sull’uso del corpo che lo studioso, consapevole o meno che sia, condivide con la maggioranza delle persone della sua epoca e del suo contesto socio-culturale. Quell’aprire la mano inarcando le dita, quel portarla verso il volto come a stringere qualcosa nell’aria, lo abbiamo già visto: era un oratore accalorato, il monologo di un attore a teatro o al cinema, la discussione tra due persone accanto a noi? Non importa più di tanto risalire all’occasione precisa: si tratta di una forma che abbiamo assimilato, che ci è comunque familiare, tanto che riusciamo a coglierne abbastanza bene il tono e, se ce ne fosse il bisogno, potremmo a nostra volta farne uso.



Cristoforo Savolini, *Sant' Ignazio di Loyola*, metà sec. XVII, olio su tela, Santarcangelo di Romagna, Collegiata

Del resto, sempre a proposito del dipinto di Guido Cagnacci, non c'è bisogno di fare molta strada per trovare una situazione analoga. Il *Sant' Ignazio di Loyola* di Cristoforo Savolini, un altro pittore romagnolo del Seicento, ci mostra un santo in preghiera accanto a un tavolo su cui sono posati un teschio, un crocifisso, dei volumi a stampa [Cellini 2008, p. 278]. Questa volta il santo solleva il capo a contemplare il monogramma cristologico, mentre tiene la mano sinistra sul petto; è una forma solo in parte simile a quella del san Francesco di Cagnacci: la mano non va in direzione del volto, ma del petto, mentre lo sguardo si dirige verso l'alto: in altre parole, anche il tono del gesto cambia. Si tratta comunque di due varianti, prossime l'una all'altra, dell'espressività della mano. Poiché aveva certo ragione Montaigne, negli *Essais*, a contare a decine le azioni che si compiono con le mani, ma ancora più difficile sarebbe individuare e misurare i modi in cui le mani, nella vita quotidiana e nelle immagini, assumono appunto un carattere espressivo. Se ne trova un esempio proprio nel passo successivo a quello di *Guerra e pace* citato prima:

La piccola mano bianca che teneva la decorazione si stese sino a toccare un bottone della giubba di Lázarev; Napoleone sembrava sapere che per rendere felice per sempre quel soldato premiato e distinto da tutti gli altri nel mondo, bastava soltanto che la mano di lui, Napoleone, gli toccasse il petto. E Napoleone si limitò ad appoggiare la decorazione sul petto e, ritirata subito la mano si volse ad Aleksàndr come se fosse certo che quella croce sarebbe rimasta attaccata alla divisa di Lázarev. E difatti vi rimase attaccata. Servizievoli mani, russe e francesi, afferrarono subito la croce e l'appuntarono sulla giubba di Lázarev. Questi guardò accigliato il piccolo uomo dalle mani bianche che aveva fatto qualcosa sul suo petto e continuando a restare sull'attenti, riprese a guardare il suo imperatore come per domandargli se dovesse rimanere ancora a lungo così o se dovesse allontanarsi o forse fare qualche altra cosa.

In questo brano tutto concentrato sui movimenti delle mani, ci accorgiamo che il gesto può essere espressivo anche nella sua reticenza: Napoleone non fissa la medaglia, lo faranno i suoi uomini, ma è come se l'avesse fatto, anzi, con forza ancora maggiore; la sua mano che tocca appena il petto del soldato compie tutto meno che un gesto utilitario. Sottili gradazioni di senso come quelle descritte da Tolstoj sono leggibili agli astanti solo se l'attenzione è massima e se è dato conoscere tutto sui personaggi e i rapporti gerarchici che intercorrono tra loro; in altre parole, non è detto che i gesti parlino a tutti e nello stesso modo.

L'esempio del San Francesco di Guido Cagnacci ha messo in evidenza quanto possano contare, nel processo ermeneutico, le competenze personali dello studioso, il suo "sapere corporale". Nello stesso tempo il dipinto seicentesco pone un problema parallelo: in che misura è dato comprendere appieno i movimenti del corpo? È sempre possibile afferrarne integralmente le valenze?

## Gradazioni

Nel caso del San Francesco di Guido Cagnacci ci siamo imbattuti in un gesto problematico: difficilmente catalogabile, ma alla fine comprensibile. Dunque, una cosa è la classificazione scientifica di un determinato atteggiamento corporeo, un'altra la sua comprensione, piena o parziale che sia. L'esempio del *San Francesco in preghiera*, in definitiva, pone una domanda sostanziale: che cosa significa effettivamente – nella vita reale e nelle immagini – "capire" la gestualità? I movimenti del corpo si presentano a noi – nell'una come nell'altra situazione – con un doppio volto: uno ostensivo, che serve alla chiarezza della comunicazione, e uno più opaco, che sottintende sempre un uso precedente, magari di lunghissima durata. "Un gesto è sempre quello dell'altro, dell'atenato", come ha scritto Jean-Loup Rivière [Rivière 1979, p. 779]. Questo doppio volto può render ragione del fatto che riusciamo a intendere anche gesti in sé difficili e rari (quello di san Francesco da cui siamo partiti), ma anche del fatto che – viceversa – possiamo fare una certa fatica a intendere pienamente atteggiamenti, almeno in apparenza, più semplici. Facciamo tre esempi rimanendo nella pittura del Seicento.



Domenichino, *Rimprovero ad Adamo ed Eva*, 1623-1625, olio su tela, Grenoble, Musée des Beaux-Arts

Il *Rimprovero ad Adamo ed Eva* di Domenichino è noto in tre versioni, la più antica delle quali dovrebbe essere quella di Grenoble (1623-1625). La lettura dell'iconografia è assodata e risale almeno a Winckelmann, che descrive così la versione allora nella Galleria Colonna:

Bene immaginato è il quadro del Domenichino esistente nella Galleria Colonna, che rappresenta il Peccato Originale. L'Onnipotente portato da un coro di angeli rinfaccia ad Adamo il suo fallo; questi rigetta la colpa su di Eva ed Eva sul serpente che striscia per terra ai suoi piedi; e queste figure sono disposte a gradi come a gradi è l'azione, e formano una catena di movimenti che conducono da una all'altra. [Winckelmann, *Il bello nell'arte*, p. 90]

La “catena di movimenti” che vanno da destra a sinistra e dall’alto in basso è chiarissima e di certo ha più ragione Winckelmann a dire che Adamo “rigetta la colpa” su Eva che gli studiosi moderni ad affermare che la “incolpa” [Spear 1996, pp. 458-459]. Ma questo è descrivere pur sempre l’effetto dell’azione e non la sua forma. Se infatti guardiamo con attenzione il dipinto di Domenichino osserviamo che se il Padre ed Eva usano una delle forme canoniche del rimprovero (il dito indice puntato), Adamo compie un movimento ben diverso: da un lato stringe le spalle, dall’altro apre le mani tenendole all’altezza del petto e indirizzandole verso Eva. Il primo è un movimento ben noto anche a Darwin: “il gesto antitetico di stringersi nelle spalle, come segno di impotenza o di pazienza” [Darwin, *L’espressione delle emozioni nell’uomo*]; il secondo è il gesto di chi mostra le mani vuote e coi palmi aperti, perciò inoffensive. Questa combinazione di movimenti è piuttosto consueta, almeno in area mediterranea, per accompagnare frasi come: “che cosa potevo fare? Che colpa ne ho?”. Si tratta, in definitiva, di una sfumatura di senso tutt’altro che ovvia. Ed è altrettanto notevole osservare, in un campione del classicismo seicentesco come Domenichino, una combinazione gestuale tutt’altro che classica.



a sin.: Cagnacci,  *Davide con la testa di Golia*, metà sec. XVII, olio su tela, collezione privata  
a des.: Cagnacci,  *Davide con la testa di Golia*, metà sec. XVII, olio su tela, Columbia Museum of Art



Jacques Callot, *Ein Edelmann von vorne gesehen*, incisione

Altri due dipinti di Cagnacci, le due versioni del *Davide con la testa di Golia*: per quella in cui l'eroe biblico è vestito di blu si è parlato a ragione di "posa rilassata e insolente" [Benati 2008, cat. nr. 79]; per quella del Columbia Museum of Art, di "alterigia" [Brogi 2008, cat. nr. 80]. Come si vede, anche in questi due casi, gli strumenti a disposizione degli studiosi consentono di circoscrivere abbastanza bene il tono della scena. Ma si tratta esattamente di alterigia e di insolenza? La posa, peraltro ben adatta a un personaggio come Davide, è tutt'altro che improvvisata, ma corrisponde a una ben precisa norma comportamentale degli aristocratici (e non solo in Italia) tra il Rinascimento e l'età barocca; come ha spiegato J. Spicer, è quella ostentazione del gomito che è dato osservare in tanti ritratti di questo periodo [Spicer 1991, pp. 84-128]. Un dato comportamentale ben preciso e del tutto familiare agli spettatori viene adattato a un personaggio biblico.



Pasqualino Rossi, *Martire che si rifiuta di adorare un idolo pagano*, olio su tela, 1679, Fabriano, San Benedetto

Un ultimo esempio di una possibile lettura riduttiva della gestualità antica. La tela di Pasqualino Rossi in San Benedetto a Fabriano, raffigura un martire che si rifiuta di adorare un idolo pagano [Diotalevi 2009, p. 117]. Lo svolgersi della scena è chiarissimo: il manigoldo minaccia il fedele cristiano, un angelo arriva dall'alto a portare la palma del martirio, sullo sfondo la statua di una divinità antica; che senso ha il movimento della mano sinistra del martire? A prima vista si direbbe la "mano parlante", quel segnale che gli artisti per tutto il medioevo e oltre hanno scelto per indicare che il personaggio sta parlando; più probabilmente, chi guardava il dipinto collegava questa mano che si alza e si apre al movimento che ancora oggi si usa per accompagnare frasi come: "non ne voglio sapere!".

Dobbiamo insomma mettere in conto che certi gesti possano essere notati ma non intesi o intesi solo in parte. E nello stesso tempo dobbiamo tener presente che il versante della gestualità ha sempre giocato un ruolo speciale nella lettura delle immagini, anche da parte delle persone comuni. Lo dimostra, tra l'altro, l'aneddoto riportato da Bellori (e poi tante volte citato in età barocca) della devota vecchiera che dà la sua preferenza alla *Flagellazione di S. Andrea* di Domenichino rispetto al *S. Andrea portato al supplizio* di Guido Reni, entrambi nell'Oratorio di Sant'Andrea al Celio a Roma:

Annibale [Carracci], fra gli altri discorsi altrui, disse che egli aveva imparato a giudicare queste due opere da una vecchierella, la quale riguardando la flagellazione di Sant'Andrea, dipinta da Domenico, additava, e diceva ad una fanciulla da essa guidata per mano: "Vedi quel manigoldo con quanta furia

inalza i flagelli? Vedi quell'altro che minaccia rabbiosamente il santo col dito, e colui che con tanta forza stringe i nodi de' piedi? Vedi il santo stesso con quanta fede rimira il cielo?" Così detto, sospirò la vecchierella divota, e voltatasi dall'altra parte riguardò la pittura di Guido e si partì senza dir nulla. [Bellori, *Le vite*, p. 319]

Come dire che, nelle immagini, la gestualità non solo deve essere coerente con la storia narrata, ma deve essere pienamente leggibile e perciò rifarsi sempre a un codice del tutto familiare allo spettatore.

## English abstract

Understanding other people's gesture is a process that - far from being obvious and automatic - requires even in everyday life an unexpected number of skills. The task of interpreting the role played by gestures in images is thus even more complex, as one cannot observe the motion of the gesture in its development. By concentrating on a choice of XVII century painting, this article aims at showing how the understanding of gesture in works of art is built both on our everyday relational skills and on the mastery of the gestural and visual codes of the different epochs.

## Bibliografia fonti

Bellori *Le vite*

G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 1976

Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo*

C. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, a cura di P. Ekman, Torino 1999

Delacroix, *Journal*

E. Delacroix, *Journal*, Paris 1893, II, pp. 159-160 (15 aprile 1853)

Winckelmann, *Il bello nell'arte*

J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Torino 2008

## Bibliografia critica

Benati 2008

D. Benati, in *Guido Cagnacci: protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo della mostra (Forlì, gennaio-giugno 2008) a cura di D. Benati, A. Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2008

Broggi 2008

A. Broggi, in *Guido Cagnacci: protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo della mostra (Forlì, gennaio-giugno 2008) a cura di D. Benati, A. Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2008

Cellini 2008

M. Cellini, in *Guido Cagnacci: protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo della mostra (Forlì, gennaio-giugno 2008) a cura di D. Benati, A. Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2008

Diotalevi 2009

L. Diotalevi, in *Pasqualino Rossi, 1641-1722. Grazie e affetti di un artista del Seicento*, (catalogo della mostra, Serra San Quirico 2009) a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Mazza, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2009

Lane Fox 2012

R. Lane Fox, *Eroi viaggianti. I Greci e i loro miti nell'età epica di Omero*, Torino 2010

Rivière 1979

J.L. Rivière, *Gesto*, in *Enciclopedia*, vol. 6, Torino 1979

Spear 1996

R.E. Spear, in *Il Domenichino 1581-1641* (catalogo della mostra Roma 10 ottobre 1996 - 14 gennaio 1997), a cura di Claudio Strinati e Almamaria Tantillo, Milano, Electa, 1996

Spicer 1991

J. Spicer, *The Renaissance elbow*, in *A cultural history of gesture*, a cura di J. Bremmer, H. Roodenburg, Ithaca (New York) 1991



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma  
a cura di Centro studi classicA luav  
Venezia • agosto 2012

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



la rivista di **engramma**  
anno **2012**  
numeri **96-99**

**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.**