

Esporre ed esporsi al mondo dall'antichità alla contemporaneità

Atti della Summer School EXPOsizioni

Milano 2016

© 2016 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
Associato all'AIE – Associazione Italiana Editori
ISBN: 978-88-6780-XXX-Y

L'editore è disponibile ad assolvere agli obblighi di copyright per i materiali eventualmente utilizzati all'interno della pubblicazione per i quali non sia stato possibile rintracciare i beneficiari.

copertina:

Sommario

GIUSEPPE FORNARI

Modalità umane e divine dell'esposizione:
fenomenologia storica del visibile 5

FÉLIX DUQUE

Siempre nos quedará París
(bien entendido: París 1889)..... 45

ROBERTA FERRO

“Mutua litterarum missione exterorum, eruditorum hominum”
L'epistolografia nel progetto culturale di Federico Borromeo 83

GIOVANNELLA CRESCI MARRONE

Mettere in mostra la conquista ecumenica di Augusto:
il contributo della carta di Agrippa..... 105

NICOLANGELO D'ACUNTO

L'autorappresentazione di un santo:
Pier Damiani, ovvero dei diversi destini di Mt 5, 15 117

MARIA PIA ALBERZONI

Ego frater Franciscus parvulus:
l'autorappresentazione di Francesco d'Assisi 133

GIUSEPPE VISONÀ

La manifestazione di Cristo tra Epifania e Parusia 143

ALESSANDRO SAGGIORO

La maschera come tema storico-religioso 159

FRANCESCO REPISHTI

La città del Principe
Episodi e strategie urbane nel Quattrocento..... 167

FRANCESCA MORANDINI

Vivere (ed esporre) l'antico oggi. Il caso di Brescia..... 175

ELISABETTA NERI

Aureum culminem. Esporsi attraverso l'oro e la luce
nel decoro parietale delle chiese di IV-VI sec..... 215

LAURA AIMO

Esposizioni nascoste.
Il corpo attraverso l'arte dal vivo di Sasha Waltz & Guests 243

Modalità umane e divine dell'esposizione: fenomenologia storica del visibile

GIUSEPPE FORNARI

The essay is based on the assumption that what is visible comes from an essential part of invisible, and must be considered not as its sheer opposite, but as its dynamic and historical result. The mutual relationship of visible and invisible is the phenomenological subject par excellence and involves the very essence of phenomenon as manifestation; precisely for this reason it cannot simply be taken for granted, because it shows the necessity to explain the phenomenon starting from what was not phenomenon, but was capable to become it. In this way we may realize that the phenomenon is a visible manifestation of something that did not exist previously, and that became visible through a means effective as a mediation, meant both as a go-between and a supreme source directed to an object, to reality. It is an Event completely historical in itself, and putting us at the very center of our history, of historicity. This outlines a new phenomenology, which is radically historical and genetic.

After a theoretical explanation, leading to sacrifice as hidden source of what is culturally visible, the author develops and exemplifies his conception in five passages, closely interdisciplinary for they involve philosophy, anthropology, history of art, literature, and theology: 1) the treatment of the image in prehistory; 2) the use of mask in Greek art and tragedy; 3) the development of portrait in Renaissance painting; 4) the iconographical influence of the religious "revolution" of St Francis, linked to the very image of the crucified Christ; 5) the experience of the resurrected Christ as the central phenomenon of visibility and exposition in Christianity. These moments express the history behind our approach to image, exposition, and reality, and prove to be foundational steps in the definition of Western realism.

I. Analisi fenomenologico-storica del visibile

Prendere spunto da un dato dell'attualità – come l'Esposizione Universale di Milano del 2015 – per proporre una riflessione filosofica contiene

un elemento in sé aleatorio. Il pensiero dovrebbe prescindere dall'immediato, da ciò che è visibile a tutti, per attingere alle ragioni, inevitabilmente mediate e pertanto non immediatamente accessibili, dell'attualità, raggiungendo quella dimensione che Nietzsche definiva inattuale. Per converso, l'immediatezza non è im-mediata come vorrebbe credere e far credere, e rimanda a precedenti mediazioni che le hanno reso possibile la sua spontaneità, la sua istantaneità. Ciò che è visibile a tutti risale a fattori che non sono facilmente visibili, e tuttavia, una volta che ne prendiamo coscienza, la sua visibilità mostra di contenere nascostamente ciò che non esibisce, corrisponde a una totalità del visibile non nel senso che essa viene vista, ma nel senso, più interessante, che essa *può* essere vista e incombe su ciò che è visto come sua condizione, come suo passato e come suo futuro. Il tema dell'esposizione racchiude perciò la sua storia e il suo metodo, purché si rimettano in moto i suoi ascendenti, i suoi fattori di produzione e di sottrazione, le sue condizioni invisibili di visibilità.

Non si tratta di studiare il rapporto tra visibile e invisibile nella struttura della percezione, come fa Merleau-Ponty¹, perché questo sottrae alla visibilità il suo scopo, che è sempre la direzione a un oggetto inteso come *objectum*, come obiettivo e realtà del vedere. Ben lungi dal sostituire l'intenzionalità di Husserl, la percezione non fa altro che sottolinearla come movimento costitutivo della conoscenza, che è come dire dell'identità umana. A essere decisiva è la constatazione che tale movimento non esiste da sempre ma è il risultato di un processo disposto nel tempo, e poiché i suoi elementi costitutivi – come oggetto e come soggetto – hanno bisogno l'uno dell'altro ed esistono solamente nella loro correlazione, rimandando nel contempo a una loro tensione, a un potenziale conflitto sempre sul punto di risolversi in esclusione ed elisione, occorre che tale rapporto sia nato come dramma, anzi come risposta a un dramma superato ma mai cancellato, il cui risultato è un equilibrio tensionale e dinamico che va mantenuto e rivisitato. Il paradosso inesplicito della fenomenologia è di esprimere la storia che i vari indirizzi fenomenologici non si sono mostrati disposti a riconoscere, di trasmettere nel fenomeno un'eccedenza che spiega il fenomeno e gli dà visibilità e trasparenza proprio perché ne costituisce il nascosto, il fattore genetico di produzione e trasformazione.

¹ M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris 1964.

La critica di Heidegger a Husserl, consistente nell'obiettarli la storicità dell'essere del fenomeno, dell'Essere che si dà nel fenomeno², andava nella direzione corretta, ma se ne è subito lasciata distogliere dalla liquidazione ingiustificata dell'ontico, che ha trascinato con sé i contenuti e i fattori accertabili della storicità del fenomeno³. Tutto è ricondotto in *Essere e tempo* al contrasto tra inautenticità del quotidiano e autenticità dell'affacciarsi dell'Esserci (*Dasein*) sul Nulla come unica esperienza negativa dell'Essere, successivamente tradotta da Heidegger come attingimento della differenza ontico-ontologica, ma in tal modo la correlazione husserliana tra oggetto e soggetto viene svuotata e l'intenzionalità diretta verso l'oggetto è sostituita dalla Cura (*Sorge*), ossia da una dimensione esistenziale che ricade verso il soggetto e lo priva della sua direzione. Nella visibilità heideggeriana della *Lichtung* – radura ma con un rimando nascosto quanto poco tematizzato alla luce – il chiarore della manifestazione, dell'apertura, è subito ingoiato dal buio dal quale proviene e che non si può comprendere, perché previamente destituito del movimento che lo mette in rapporto col riguardante e che ne definisce il mondo.

Non c'è da stupirsi che la fenomenologia francese, sulla suggestione delle idee heideggeriane, imbocchi decisamente la strada della negazione dell'Essere, declinandola in chiave esistenziale e politica (Sartre), antiontologica ed etica (Lévinas), percettiva ed estetica nel senso anzitutto dell'*aisthesis* (Merleau-Ponty). Senonché, il fenomeno della visibilità, se analizzato fino in fondo nella sua manifestazione, evidenzia la parzialità di questi tentativi, che chiudono l'orizzonte di apertura che è proprio del fenomeno della visione. Il visibile non rimanda semplicemente all'invisibile, e questo per il motivo che ne viene prodotto; e tale produzione non è misteriosa o ineffabile, poiché finisce per manifestarsi una volta che la si dispone lungo la storia e a partire da una struttura genetica, generativa, che essa plasma e rinnova in ogni sua singola apparizione e apparenza. La visibilità non si dà per se stessa, ma grazie a un *medium* che la rende possibile, e che deve aver a che fare col dramma di cui si parlava.

² Si vedano i testi raccolti in E. HUSSERL, M. HEIDEGGER, "Fenomenologia". *Storia di un dissidio*, a cura di R. Cristin, Milano 1990.

³ Per i rapporti tra Husserl e Heidegger v. G. FORNARI, *Storicità radicale. Filosofia e morte di Dio*, Massa 2014, pp. 289-334.

Le condizioni strutturali del visibile sono integralmente e radicalmente storiche, non solo perché la visibilità ha una storia, non solo perché la storia necessita di una visibilità documentale, ma perché tali condizioni visibili/invisibili presuppongono una visibilità *della* storia, una visibilità che è l'esporsi medesimo della storia assunta tematicamente come insorgenza fenomenologica capace di guardare a se stessa, ossia di costituirsi come fenomeno propriamente detto. Ciò rinvia alla manifestazione del fenomeno, di cui la visibilità è l'esempio per eccellenza, e quindi alla storicità del fenomeno⁴. La visibilità per l'uomo è la manifestazione della sua storicità che si rende visibile e che si realizza nel visibile, *si espone*, alimentandosi dei fattori invisibili dai quali deriva ma che essa veicola in sé. Dove la categoria del "visibile" non indica affatto una semplice classe di percezione, bensì la modalità in cui si realizza una struttura manifestativa che è ravvisabile in tutte le percezioni umane, delle quali il vedere diventa l'epitome, che ordina a sé tutte le altre percezioni, venendone in parte sostituita qualora la percezione viva non sia realizzabile.

Dando sviluppo alle riflessioni precedenti, risulta che il metodo che seguirò – intendendo con tale termine non uno schema formale ma una *méthodos*, una strada (*hodós*) attraverso la quale (*metà*) entrare nella cosa cercata – sarà fenomenologico in un'accezione peculiare, assolutamente storica e volta all'individuazione di una storicità generatrice dei fenomeni stessi. L'astrattezza di queste considerazioni generali va sottoposta a un duplice vaglio, in primo luogo la constatazione del completo fallimento di un approccio che non prenda in considerazione il paradosso costituito dal vedere umano, e in secondo luogo una disamina storica che accerti l'assunto astratto alla luce di alcune insorgenze fondamentali, la cui pertinenza dev'essere dimostrata in base ai risultati dell'analisi stessa. Da qui potremo trarre alcune conclusioni relativamente al tema di partenza, che è quello dell'esposizione.

Vediamo il primo passo, l'inadeguatezza di un avvicinamento problematico alla questione, identificabile con gli atteggiamenti di tipo naturalistico. L'approccio naturalistico considera il vedere e la visibilità come la semplice constatazione di qualcosa che già c'è e che si rende con ciò stesso "visibile". In tale prospettiva la vista umana non è altro che la prosecuzione dell'atto biologico del percepire la luce e ciò che la luce illumina, atto fisiologico a cui si riconduce con irrisoria

⁴ A cui è appunto dedicato il mio testo *Storicità radicale*, cit.

facilità anche il vedere umano: c'è una realtà naturale e ci sono delle forme viventi che vi si sono adattate sviluppando un determinato tipo di percezione, più o meno articolato o specializzato a seconda delle necessità evolutive. La vista delle varie specie animali è estremamente variabile: alcuni rapaci hanno l'occhio sensibile a colori nell'ultravioletto inaccessibili all'occhio umano, gli animali notturni sono invece maggiormente sensibili all'infrarosso, altre specie come i cani vedono solo alcuni colori, e così via. Queste acquisizioni scientifiche sono state interpretate anche in termini kantiani, in quanto attesterebbero l'esistenza di differenti forme a priori nelle differenti specie: la gnoseologia kantiana non sarebbe quindi altro che l'analisi delle forme a priori appartenenti alla specie umana. Lettura che non tiene conto che Kant intende stabilire una struttura conoscitiva valevole per ogni ente dotato di una razionalità che non sia "originaria", vale a dire che non sia divina e coincidente nella sua conoscenza con la cosa che è conosciuta. Il che, unitamente al dichiarato intento di indagare sui limiti gnoseologici riscontrabili nella specie umana, equivale a indagare sulle modalità con cui la mente umana è capace di una conoscenza che sia finita e universale, come giustamente sottolinea l'interpretazione heideggeriana di Kant⁵.

La filosofia kantiana, nel ruolo da essa svolto di inaugurare il corso del pensiero contemporaneo, ci suggerisce che cosa non è accettabile in un'impostazione naturalistica del problema del vedere: il non prenderlo in considerazione come rappresentativo della conoscenza in quanto manifestazione essenziale della struttura dell'uomo. L'interpretazione naturalistica non è in grado di spiegare, nella conoscenza umana, la paradossale compresenza di finitudine e universalità, che è come dire la sua capacità di retroagire su se stessa e di conoscersi. Tant'è vero che Kant riconduce questa capacità retroagente al pensiero metafisico che ha come oggetto inconoscibile l'incondizionato noumenico, e non semplicemente alla conoscenza intellettuale e scientifica, che si limita ad essere conoscenza dei fenomeni dati in natura. In realtà, sulla base di considerazioni che travalicano l'impostazione analitica e limitativa del criticismo kantiano ma che ne proseguono sostanzialmente lo spirito, è lecito affermare che il potere di retroagire sulle sue condizioni di formazione è presente in tutti e tre i gradi gnoseologici che Kant distingue: l'intuizione sensibile e l'intelletto (*Verstand*), che insieme

⁵ M. HEIDEGGER, *Kant und das problem der Metaphysik*, Bonn 1929.

rendono possibile la conoscenza dei fenomeni naturali, e il pensiero proprio della ragione (*Vernunft*).

Ciò emerge bene dall'atto percettivo del vedere, che nell'uomo non è mai un banale guardare, ma piuttosto un affacciarsi alle cose che ritorna su di sé e si rilancia sulle cose stesse potenziandosi all'infinito. Il vedere umano è una percezione e insieme la percezione di una percezione, ossia una rappresentazione, e la rappresentazione a sua volta retroagisce su di sé e diviene rappresentazione della rappresentazione, vale a dire pensiero⁶. Questo equivale ad affermare che nell'uomo il vedere come percezione ottica è già in sé, potenzialmente e costitutivamente, un secondo vedere, quello mentale del pensiero. Un duplice aspetto implicito nella nozione greca di vedere, dalla cui radice *id-* (= lat. *vid-*) derivano i termini *idea* e *eidos*, designanti la forma che rende visibile una cosa, nonché il verbo *oida*, perfetto di uno scomparso verbo *eido*, vedo, che ha acquisito il significato di sapere per l'implicito motivo che si è visto. Platone differenzia gerarchicamente dal vedere sensibile il vedere mentale, che pertiene alle Idee, cioè all'originario *eidos* di ogni ente, da cui discende nella mente, nell'anima, la manifestazione della struttura stessa dell'Essere. Questo passaggio essenziale, e in sé conflittuale vista la renitenza degli uomini ad assecondarlo, da ultimo mostra che, se disponiamo la differenziazione gerarchica stabilita da Platone lungo la sua intera arcata, l'*eidos* della mente e dell'Essere è virtualmente racchiuso nel visibile della percezione come suo orizzonte di totalità. Le Idee platoniche non sono il sovrasensibile staccato dal sensibile e ad esso opposto, ma la manifestazione del visibile come totalità che si lascia cogliere interamente nella visione del *nous*, l'imporsi di ciò che, una volta superata la limitazione dei singoli enti, si lascia vedere come totalità dell'essente. In tal senso Kant si colloca all'estremità moderna di un processo di frattura di cui Platone ci presenta l'inizio, ponendosi come obiettivo quello di una ricostituzione piena dell'Essere recuperato come totalità, operazione che è Aristotele a proseguire, ma perseguendo un intento da ricondursi al maestro, e peraltro mai pienamente realizzato dal pensiero greco.

L'impostazione kantiana va quindi afferrata nella sua intenzionalità complessiva e rimessa radicalmente in movimento e rovesciata, poiché essa pone astrattamente, illuministicamente alla fine, quell'incondi-

⁶ G. FORNARI, *Da Dioniso a Cristo. Conoscenza e sacrificio nel mondo greco e nella civiltà occidentale*, Genova-Milano 2006, pp. 359-63.

zionato, quel noumeno pensabile e non conoscibile, che invece è da porre risolutamente all'inizio, nella genesi medesima della percezione, nell'insorgere stesso della manifestazione che è il fenomeno inteso non come *Erscheinung*, come apparenza, bensì come manifestazione visibile di ciò che è, della totalità dell'essente. In altre parole, è il visibile, nel suo accesso alla manifestazione, a contenere e ancor più ad essere la manifestazione medesima che si lascia vedere e diventa visione; ed è il visibile a racchiudere la propria storia, la propria origine, in un'accezione retroagente del fenomeno che Husserl si è lasciato sfuggire, non cogliendo il *phainomenon* come la sede stessa della storicità umana che si manifesta e si rende visibile, a partire dal nascosto ma con la potenzialità interagente e retroattiva di portarlo alla luce.

Questo è un modo teoretico e astratto per dire che è la struttura interna del vedere a contenere la propria intera storia, il suo insorgere primo. La visione umana si forma a partire da un oggetto, da un *objectum* che si presenta come l'essere del suo vedere, come la sua causa e il suo scopo. Il vedere umano non è l'accesso di un soggetto vedente a una realtà che da lui viene vista, è all'opposto una realtà che diventa visibile e rende la visione possibile, facendo esistere in questa visione colui che la vede. Non è il soggetto che esiste e che di conseguenza vede, è la visione che si fa vedere e che di conseguenza gli permette di esistere. Ciò equivale a dire che il visibile umano era in origine una manifestazione divina, che non si è solamente data all'uomo, ma che, dandogli, lo ha fatto esistere in quanto tale, lo ha *dato* permettendogli di dargli e di esistere in codesto darsi. L'uomo non vede perché è uomo, ma è uomo perché vede e si dà al visibile, a partire da un *objectum* della visione. Il che implica che tale passaggio non ha l'uomo come soggetto né come oggetto, sibbene l'animale da cui l'uomo proviene e che si è omizzato, umanizzato, attraverso questa esperienza del dare che si rende visibile, del vedere che diventa struttura manifestativa del darsi.

Prima di affrontare le esperienze storiche costitutive del nostro vedere, "nostro" di noi esseri umani e di noi occidentali che abbiamo attinto o stiamo attingendo, volenti o nolenti, alle scaturigini storiche del vedere, dobbiamo verificare la presenza di questa esperienza nella definizione stessa della consapevolezza intesa come con-sapere, ossia come vedere che retroagisce su se medesimo. La definizione alla quale rifarsi si pone alle origini della filosofia occidentale, ed è quella platonica e aristotelica del filosofare come atto di visione intellettuale

che sorge dal *thaumazein*, dall'atto di meravigliarsi dinanzi all'essente⁷, un'esperienza che in epoca moderna è stata depauperata come reazione soggettiva dinanzi a un oggetto già posto, che si farebbe automaticamente conoscere. Un impoverimento che lascia capire come non vi sia differenza di fondo tra il naturalismo scientifico e un naturalismo che possiamo chiamare metafisico, perché in un caso e nell'altro si presuppone la *physis* come alcunché di già dato e risolto, che si pensi di restare all'interno di una *physis* immanente o di travalarla attingendo a una *physis* divina. Il che non significa che non vi sia rapporto tra queste due "nature", ma che esso va radicalmente pensato e ripensato nella piena tematizzazione di una storia non sufficientemente esplorata.

Ora, lo *thaumazein* a cui pensano Platone e Aristotele non è una meraviglia banalmente psicologica e/o metafisica, è piuttosto l'essere raggiunti dallo *thauma*, cioè da un oggetto che provoca meraviglia non come risposta psicologica a qualcosa di esterno, ma come partecipazione innanzi tutto passiva all'oggetto di meraviglia, una connotazione passiva che permette di capire come mai il termine sia adoperato da Platone per designare anche le marionette che vengono mosse da fili. Il filosofo usa la parola *thauma*, presa appunto nell'accezione spettacolare delle marionette esibite a una fiera, all'inizio del *mythos* della caverna nella *Repubblica*, come termine di paragone per designare gli oggetti e le statue che proiettano la loro ombra sul fondo della caverna⁸, svolgendo il ruolo ambiguo dell'inganno conoscitivo nella direzione all'ingiù, e dell'inizio della vera conoscenza nella direzione all'insù. E la stessa metafora e parola ritorna nelle *Leggi*, dove l'essere umano è definito una «marionetta [*thauma*] divina» che gli dèi adoperano ora per gioco ora per scopi seri⁹, mentre più avanti gli uomini sono classificati come «perlopiù delle marionette [*thaúmata*], partecipi in piccola misura della verità»¹⁰: la conclusione antropologica e pedagogica di queste osservazioni platoniche è che l'essere umano ha un'assoluta necessità di essere tirato da corde la cui materia e natura dev'essere stabilita dal filosofo, da chi ha stabilmente raggiunto la fonte divina di ogni *thauma*, la conoscenza della totalità dell'essente che permette finalmente di *idein* tutte le cose, di vederle penetrandone l'essenza e

⁷ Platone, *Teeteto* 150d; Aristotele, *Metafisica* 982b.

⁸ *Repubblica* 514b.

⁹ *Leggi* 644d (tr. mia).

¹⁰ *Leggi* 804b (tr. mia).

il rapporto reciproco¹¹. Lo *thaumazein* è il porsi in rapporto con lo *thauma* percependone il carattere manifestativo di realtà originaria e affidandosi totalmente ad esso, verrebbe da dire ciecamente, giacché è lo *thauma* la fonte della visione, non l'inverso, e quindi solo la cecità a un precedente vedere ne rende la visione possibile. Ciò equivale a dire che lo *thauma* non è una visione che si esplica "naturalmente", ma è piuttosto l'esito di una *visione interrotta*, di una crisi del visibile che porta a una nuova e decisiva soglia del visibile. Il meravigliarsi implica un precedente vedere in cui non si provava nulla di simile e che ora si interrompe all'improvviso, introducendo una frattura il cui esito è un nuovo vedere, quello retroagente e "secondo", quello proprio degli umani che esistono in ragione di tale vedere.

Dunque lo *thauma* sarebbe in sé l'oggetto divino, l'*objectum* originario, e tuttavia tale *objectum* si presenta nei modi di alcunché di passivo e perfino meccanico, se pensiamo alla marionetta platonica, recante la connotazione di una macchina progettata e voluta dagli dèi. Di sicuro non vi è molto in comune tra ciò che noi riconduciamo alla categoria di divino e il retroterra semantico della parola greca, ma se scaviamo più a fondo possiamo capire queste strane connotazioni meccaniche. Lo *thauma* può muoversi, anzi essere mosso, al pari di una marionetta o di un automa, non perché sia un essere materiale e inanimato, ma perché questo era in origine il segno della sua natura divina, ovvero il suo agire in quanto rigorosamente necessitato, in quanto partecipe di una necessità superiore che era quella della sfera sacrale e divina da cui gli uomini si *vedevano* dipendenti. Nelle concezioni più arcaiche la divinità agisce non come soggetto divino sede di una volontà superiore, bensì come esponente di una necessità imperscrutabile alla quale obbedisce non diversamente dagli uomini. Tale aspetto risulta assai bene nella teologia arcaica dei *Brāhmana* in India¹², ma anche nella religione greca: Euripide ad esempio effettua un profondo e inquietante recupero archeologico di questa natura originaria degli dèi greci,

¹¹ Cfr. E. VOEGELIN, *Order and History*, vol. III, *Plato and Aristotle*, Baton-Rouge 1985, pp. 233-34; G. FORNARI, *Le marionette di Platone. L'antropologia dell'educazione nella filosofia greca e nel mondo contemporaneo*, in C. TUGNOLI, G. FORNARI, *L'apprendimento della vittima. Implicazioni educative e culturali della teoria mimetica*, Milano 2007, pp. 249-53.

¹² S. LÉVI, *La doctrine du sacrifice dans les Brāhmanas*, Paris 1898.

mostrandone la cieca obbedienza a una misteriosa “meccanica” divina nelle sue tragedie più mature, come l'*Ippolito* o le *Baccanti*¹³.

Ciò significa che il vedere originario non solo era un'esperienza religiosa, provata da un'intera collettività dal momento che l'individuo ancora non esisteva, ma che tale esperienza si presentava come un'imposizione esterna e forzosa, come un processo violento e traumatico che l'animale preumano ha subito e che ha sin dall'inizio vissuto, *visto*, come il sopraggiungere di un potere superiore e incomprensibile, che ha drammaticamente interrotto la precedente percezione biologica per introdurvi la percezione di una forza o entità sconosciuta, travalicante tutto ciò che era dato istintualmente, e misteriosamente dotata di costrittività e necessità. In tal guisa l'animale preumano ha interpretato l'inerzia alternata a una cieca violenza che domina la realtà naturale come un'intenzionalità primordiale alla quale obbedire e che designava un *qualcosa* come un oggetto posto al di là dei ristretti confini del bisogno biologico e della lotta per sopravvivere, un *objectum* costitutivamente trascendente che si rendeva visibile e che lasciava ricadere su chi lo contemplava una nuova condizione costitutiva, che lo faceva esistere in quanto parte significata di un *phainomenon* significante. In questa esperienza originaria era potenzialmente racchiuso ciò che Platone e Aristotele avrebbero ricondotto alla loro definizione dell'attività da loro denominata *philosophhein*, amore di una sapienza che non era un sapere, quanto piuttosto un'esperienza stuporosa passivamente contemplata e appunto per questo capace di aprire gli occhi su un altro *vedere*, su un'altra modalità di accesso al visibile, che implicava la morte e la rinascita del precedente vedere.

Tutto ciò significa che il vedere umano non è stato possibile come una mera e ulteriore modalità del vedere biologico, ma come l'acquisizione di un *medium* di ciò che è divenuto visibile e condizione del visibile, un *medium* collettivo che ha la connotazione di oggetto non perché sia una “cosa” ma perché si presenta come la fonte di ogni cosa. Dalla *mediazione come passaggio intermedio* che pone in rapporto termini che in precedenza non lo erano, e che anzi come termini nemmeno esistevano, passiamo così alla mediazione intesa come *fonte mediatrice suprema*, in grado di conferire significato a ogni cosa in quanto capace di distruggerla e di farla rinascere in un'esperienza collettiva

¹³ G. FORNARI, *La conoscenza tragica in Euripide e in Sofocle*, Massa 2014, pp. 189-279 e 305-27.

che, con simili caratteristiche, non poteva essere che violenta e traumatica. Solamente l'esperienza sacrificale ha tutti i tratti fenomenici necessari e sufficienti per dare un nome e una struttura riconoscibile a siffatta esperienza¹⁴.

Adesso non importa identificare con una singola "teoria" questa spiegazione della visibilità del fenomeno; è sufficiente a tale scopo richiamarmi a una linea di pensiero, che si può far risalire all'aforisma 125 de *La gaia scienza* di Nietzsche, e che nel Novecento è stata continuata da pensatori come Freud e Girard e, con una particolare densità filosofica e testimoniale che è la più profonda ripresa dell'esperienza di Nietzsche nel Novecento, da Bataille, un pensatore che più di ogni altro è riuscito a diventare il fenomenologo della propria esperienza, lasciandosi alle spalle i tentativi più speculativi ed astratti della scuola fenomenologica francese con il loro sistematico antiontologismo¹⁵. Ma ciò che a me preme evidenziare è l'emergere di una struttura generatrice che si colloca nel cuore del fenomeno e lo produce inesauribilmente, a partire da una soglia di esposizione e di rischio che è la sua possibile morte e la sua forza. Giungiamo qui a una definizione più interessante e più originaria di esposizione. L'esposizione originaria non è l'offrire alla vista dei prodotti che vengono esposti, è piuttosto un'esibizione che ha come presupposto e come scopo la morte, e non una morte qualsiasi, ma una morte che è necessaria alla vita degli altri. Esposizione in tal senso significa esibire la morte affinché gli altri vivano: essa non è un vedere il dolore e la morte, è al contrario il fare del dolore e della morte la sorgente di un nuovo vedere, dov'è la fonte normalmente invisibile del visibile a rivelarsi "il" visibile stesso, la sua soglia irraggiungibile eppure pubblicamente mostrata di definizione, che si dà precisamente perché si sottrae, così confermandosi ed estroflettendosi in un mondo che torna visibile, dopo l'eclissi che l'aveva posto in pericolo. Ogni visione originaria è una fine del mondo evitata perché inflitta a qualcun altro, è una cecità procurata e negata che si trasforma in luce. La struttura è analoga a quella dell'*aletheia* heideggeriana, ma tradotta concretamente in esperienza, in azione che è inevitabilmente passione, passività costitutiva. Tutti i termini della fenomenologia ritornano, in un'accezione concreta e originante che le sottrae l'astrattezza non cancellandola bensì spiegandola.

¹⁴ Sulla mia teoria mediatrice v. G. FORNARI, *Storicità radicale*, cit., pp. 19-113.

¹⁵ Su Bataille v. G. FORNARI, *Storicità radicale*, cit., pp. 223-25, 243-51.

Prima di trarre delle conclusioni da questa disamina bisogna però sostanziarla effettuando alcune incursioni nella sua storia, che ci illustrino le modalità del costituirsi del visibile come atto subito e esperito che si fa cominciamento del mondo, sua apparizione miracolosa. A tal proposito parlerò sinteticamente di quattro momenti storici del visibile: l'immagine preistorica, la maschera tragica greca, il ritratto rinascimentale e post-rinascimentale, e le premesse cristiane che hanno consentito di trasformare l'iconismo arcaico e antico in una rappresentazione storica e creaturale dell'essere umano. Da questi diversi momenti sarà possibile trarre alcune indicazioni sulle condizioni del visibile oggi, sulle esposizioni illusorie e reali a cui siamo esposti, nonché sul tipo di visibilità, di esperienza storica del visibile, a cui a mio avviso dovremmo puntare.

Non senza un'altra osservazione di un certo rilievo, ossia la convergenza rivelatrice che nel tema del visibile si attua tra considerazioni che siamo abituati a ricondurre alla filosofia e considerazioni invece abitualmente legate all'antropologia, alla religione, al teatro, alla storia dell'arte. In ciò non agisce alcuna volontà forzosa di concordismo o di comparativismo, per il semplice motivo che il fenomeno del visibile ci porta a una zona di indistinzione tra tutti questi fenomeni, non nel senso che vi sia mescolanza o confusione tra loro, ma nel senso originario, e originante, che essi ci sottopongono esperienze storiche generatrici in cui tali fenomeni sono ancora fusi insieme, o si trovano ancora in condizioni di scambio reciproco che le epoche successive avrebbero raffreddato e distinto in sfere specializzate che solo superficialmente rappresentavano un trionfo della loro differenza specifica, in quanto la loro codificazione si basava sull'essiccamento della sorgente che le alimentava.

2. L'immagine preistorica

L'immagine preistorica, sia essa dipinta, incisa o scolpita, svolge il ruolo emozionante di presentarci il primo visibile elaborato dall'uomo – da *Homo sapiens* perché i manufatti artistici sono la sua manifestazione più clamorosa e precipua – in una “riproduzione” esemplata su una realtà di cui ci viene riportato un singolo frammento, lo spezzone di sequenze assai più ampie e articolate che comprendevano atti rituali precisi quanto perduti, operazioni magiche, azioni sacrificali esercitate su uomini e/o animali, come la caccia che nel paleolitico era un'attività rituale destinata a immolare l'animale divino, ma la cui

vittima poteva essere in alternativa il cacciatore. Inutile aggiungere che nell'arte preistorica non si può parlare di arte nella nostra accezione, una precisazione questa necessaria ma che, non appena fatta, si rende, immediatamente e mediamente, superflua per la considerazione che queste arcaiche esperienze figurative includevano già, potenzialmente ma con piena realtà storica, ciò che per noi sarebbe divenuto "arte". Non è quindi affatto illegittimo parlare di arte riguardo a epoche tanto lontane, purché si sia consapevoli dell'immenso arco ermeneutico che in proposito dobbiamo percorrere.

C'è un aspetto da sottolineare in questi esempi figurativi remoti, ed è quello dell'enorme quantità di invisibile di cui la loro visibilità si alimenta. Vi è intanto l'accessibilità limitata e difficile a cui sono sottoposti, per cui queste immagini erano sovente prodotte in caverne a cui si poteva arrivare seguendo percorsi impervi e presumibilmente in determinati momenti dell'anno¹⁶. A ciò si aggiunga che tali pitture e sculture cavernicole erano sovente immerse nel buio o in una densa penombra e potevano quindi essere viste appieno solo con l'illuminazione di fiaccole o fuochi che le trasformavano in autentiche apparizioni cariche di potere sacro e dotate della vita divina degli esseri rappresentati. Nulla di illustrativo allora, se non *per accidens*, al che si fa sentire in tutto il suo peso la constatazione che noi restiamo all'oscuro di una serie infinita di "cose" visibili che esulano da queste rappresentazioni, e che ne esulano per una qualche forma intenzionale, "intenzionante" che ne delinea in termini negativi il contorno, trasmettendoci informazioni anche sulla loro genesi.

L'omissione più frequente e più clamorosa è quella degli esseri umani, che non compaiono mai come tali, poiché prevalgono nettamente le figure animali, e allorché vengono evocati in figure antropomorfe hanno sempre dei segni di deformazione, di travisamento o di cancellazione. Le figure antropomorfe femminili hanno un corpo obeso in cui le forme muliebri sono esagerate in una maniera che a noi appare caricaturale, e che esalta la fertilità della donna, mentre altre parti del corpo come la testa sono atrofiche o cancellate. Gli antropomorfi maschili hanno invece un corpo più riconoscibile, con l'enfasi posta sui genitali raffigurati con preciso realismo oppure con dimensioni iti-

¹⁶ Si veda la brillante analisi delle grotte preistoriche come luogo rituale e "mitogenetico" in J. CAMPBELL, *Primitive Mythology: The Masks of God*, New York 1987, pp. 396-99.

falliche, mentre la testa, quando non è atrofizzata e mantiene delle proporzioni reali, è perlopiù travisata con una testa di animale a cui evidentemente nel rito corrispondeva una maschera.

In ogni caso i lineamenti del viso non erano riconoscibili, e ciò non perché fossero privi d'importanza, ma esattamente per la ragione opposta, per la loro enorme importanza. Questo indizio è determinante. L'esperienza figurativa dell'uomo del paleolitico non è una riproduzione della realtà se non nel senso ri-produttivo che la fa sorgere dall'atto rappresentativo, coadiuvando con ciò stesso anche la riproduzione sessuale, e la sua esistenza dipende da un'instabile e pericolosa intersezione tra ciò che non è pertinente al rito e ciò che ne rappresenta il cuore pulsante, anzi sanguinante. Affinché tale intersezione si mantenga efficace senza diventare pericolosa ci voleva l'intero dispositivo del rito, che implicava l'accesso all'immagine in momenti precisi e circoscritti, passati i quali l'immagine doveva tornare nel buio, nell'ambito sacro a cui apparteneva e che essa rappresentava in quanto la rendeva presente. Non c'è differenza tra l'atto di rappresentare un animale e l'atto di cacciarlo: in entrambi i casi abbiamo operazioni altamente rischiose la cui riuscita dipendeva da un'organizzazione collettiva perfetta, e che in ogni caso sortivano il loro effetto anche se qualcuno moriva durante il suo svolgimento. Possiamo benissimo immaginare che l'artista paleolitico scappasse dall'immagine da lui prodotta non appena essa era divenuta riconoscibile e conforme ai suoi scopi rituali, o che comunque inserisse atti magici di carattere apotropaico per scongiurare gli sconfinamenti minacciosi e distruttivi. Le caverne dipinte non erano luoghi sacri dove si raffiguravano animali, erano gabbie e recinti dove gli animali dipinti restavano rinchiusi, conservando la loro potenza per secoli, addirittura per millenni. A distanza anche di migliaia di anni i pittori preistorici potevano tracciare nuove figure per i loro rituali, sovradipinte su immagini create millenni prima¹⁷, perché in tal modo il potere delle vecchie figurazioni, evidentemente ormai esaurito, era neutralizzato una volta per tutte, e quelle nuove potevano esprimere e svolgere il loro. Ciò che conta non è l'immagine in sé, posta per così dire in una cornice mentale che la trasformi in oggetto estetico, bensì l'operazione di cui l'immagine ri-produce un singolo istante, un'intersezione plastica tra piani che dovevano restare collega-

¹⁷ Come si è potuto dimostrare nelle misurazioni cronografiche dei dipinti, recentemente scoperti, della Grotta di Chauvet Pont-d'Arc in Francia.

ti e distinti, articolati nella concordia discorde di un'unità tensionale da rinnovarsi ciclicamente nel rito.

La quantità preponderante di invisibile rispetto al visibile non è un'entità statica da mettere "accanto" al suo opposto come qualcosa di coperto e di cancellato. La cancellazione e la copertura ci sono, ma come segmenti di un ciclo che racchiude in sé ciò che cancella, veicolandolo in quei segmenti che accedono al visibile, oppure coprendolo fisicamente e performativamente e proprio per questo custodendolo in sé, al pari di una sepoltura¹⁸. Un esempio suggestivo e quasi "didattico" di quest'attitudine di origine rigorosamente rituale è una figurazione paleolitica incisa, consistente in grafemi ingarbugliati e illeggibili che si sono rivelati graffi di cancellazione di un volto maschile barbuto per una volta tanto perfettamente riconoscibile e reso con un'essenzialità che ci fa capire il livello tecnico raggiunto da questi artisti (fig. 1)¹⁹. È il più antico "ritratto" a noi pervenuto nella storia dell'uomo, senonché la sua esecuzione ha probabilmente coinciso con la cancellazione del ritratto, il cui volto era troppo pericoloso e potente per poter essere mantenuto riconoscibile. Segno inconfondibile, oltre che della forza magica dell'effigie, anche del destino occorso all'effigiato: l'esecuzione del ritratto deve aver coinciso con l'esecuzione sacrificale del suo originale. Abbiamo la spiegazione secca quanto illuminante del motivo per cui le figure umane non erano di norma riprodotte oppure lo erano in maniere parziali e accuratamente censorie.

La pericolosità del volto dell'individuo sfregiato in effigie e in carne viva era legata al valore sacrale che la collettività gli assegnava, e questo valore sacrale a sua volta poteva esprimere l'ambivalenza di odio e amore verso il padre o il capo dotato di funzioni paterne (Freud), verso la figura sacra o regale da uccidere come forma suprema di dispendio rigenerante (Bataille), oppure verso il rivale che concentra mimeticamente su di sé tutte le rivalità collettive (Girard). Queste spiegazioni hanno tutte qualcosa di valido, vuoi perché colgono la semplicità di

¹⁸ Secondo la mia interpretazione la capacità figurativa umana ha il suo antecedente nell'invenzione della sepoltura: G. FORNARI, *Da Dioniso*, cit., pp. 33-34; per una contestualizzazione metodologica ID., *Storicità radicale*, cit., pp. 614-19.

¹⁹ C. STRINGER, P. ANDREWS, *The Complete World of Human Evolution*, New York 2005, p. 169. Il reperto proviene dalle grotte di La Marche, sulla cui autenticità in passato si sono levati dubbi per le modalità a dir poco dilettantesche della prima campagna di rilevazioni, ma che sono poi state accettate dalla comunità scientifica, restando però a motivo di tale ritardo poco conosciute.

un meccanismo dagli sviluppi impensabili come fa Girard, che peraltro non vede né le implicazioni oggettuali intuite da Freud né quelle mediatriche comprese da Bataille, vuoi perché colgono le sue modalità creative trasfiguranti come fa Bataille, che da parte sua non vede né l'unità e semplicità delle cause capaci di innescare la crisi né la tendenza all'omeostasi dei sistemi culturali, studiata con particolare acribia da Lévi-Strauss. I dettagli esplicativi non sono invero dettagli, ma una loro discussione analitica non modificherebbe nella sostanza la constatazione di una pericolosità originaria dell'oggetto umano e dell'assoluta necessità per le comunità arcaiche di sorvegliarla mediante accurati divieti, di cui la riproduzione figurativa è l'esito positivo, poiché senza tali divieti non si sarebbe mai aperta col tempo la soglia ritualizzata del rappresentabile.

Con l'arte paleolitica siamo agli albori di una capacità figurativa che ci trasmette insostituibili indizi sul funzionamento del vedere preistorico, ormai capace di articolarsi e sdoppiarsi in riproduzioni stabili che tuttavia mantengono l'estrema pericolosità della sfera dalla quale provengono e in cui devono tornare. Non vi è ancora qualcosa come un'"esposizione" se non come "posizione *ex*", come porsi in uno spazio dal quale chi lo ha visitato riesce a tornare, a differenza di chi quello spazio lo ha reso possibile. L'esposizione è un evento al quale è lecito esporsi in momenti eccezionali e limitati, ed è indistinguibile dall'apparizione.

3. La maschera tragica in Grecia

In una civiltà storica sviluppata come quella greca i criteri della visibilità e dell'esposizione cambiano, conservando alcuni tratti arcaici dai quali provengono, ma introducendovi dei nuovi fattori di visibilità e invisibilità, linee più sottili e mobili di divisione e interconnessione. La maschera teatrale visualizza efficacemente questa situazione fecondamente intermedia, e in particolare la maschera usata nella tragedia, che evocava le esperienze rituali da cui il teatro, per via diretta o indiretta, è con ogni probabilità nato, vale a dire il sacrificio, e nel presente caso il sacrificio dionisiaco commemorato e riprodotto nel "canto del capro", nella *trago-oidia*, il canto celebrativo dell'immolazione del capro incarnazione della divinità, e ben presto sostitutivo della sua immolazione, dato che la vicenda di morte di Dioniso era rappresentata attraverso la recitazione di un *drama*, cioè di un'azione, di una "cosa

fatta” (da *drân*, fare in senso performativo), riguardante la morte di un eroe che veniva a corrispondere, in chiave travisata e traslata, al dio²⁰. La tragedia greca era dunque una traslazione rappresentativa in cui l’arcaica dinamica del rap-presentare che rendeva presente il rap-presentato si sviluppa e raffina, sostituendo compiutamente l’antica presenza divina, che tuttavia pesa e incombe sull’intero processo rap-presentativo, decidendone il corso, anche se in un modo interagente e retroagente che in Grecia spalanca insolite possibilità di esplorazione e di variazione, come testimoniano lo sviluppo del teatro comico e il caso intermedio del dramma satiresco, sorta di tragedia mancata che introduce elementi ironici di rovesciamento, anch’essi di derivazione rituale ma resi autonomi nelle loro conseguenze rappresentative e conoscitive. È però soprattutto lo straordinario sviluppo sapienziale e conoscitivo della tragedia classica a testimoniare fino a che limiti si è spinta l’indagine teatrale di questa cultura, al punto che se non si interpreta la tragedia come una delle manifestazioni più alte del pensiero greco diventa inevitabile avere un’immagine deformata e amputata della sua portata e del suo svolgimento.

La maschera tragica esprime assai bene queste nuove frontiere rappresentative e conoscitive, purché non la intendiamo modernamente come volto convenzionale e fittizio da indossare e poi togliere, da mettere e infine dismettere. Beninteso la maschera greca è anche questo, ma è soprattutto qualcosa di più e di diverso, è una frontiera rigida e insieme mobile, un simbolo (*symbolon*) visivo dei limiti che il teatro ellenico non poteva varcare e del virtuosismo con cui esso è riuscito a piegarne la rigidità espressiva in uno strumento meta-espressivo, a trasformarne la convenzionalità significante in una risorsa meta-significante. Intanto, dobbiamo tener presente l’aspetto della maschera del teatro del V sec. a.C., che non conosciamo da reperti archeologici ma per via indiretta come riprodotto un volto classicamente composto e fermato nell’espressione ritenuta caratterizzare il personaggio²¹. Il personaggio era, latinamente, l’attore che indossava la *persona*, la maschera equivalente alla figura che impersonava, al pari del greco *prósopon*, che però veicola l’accezione più fortemente visiva di ciò che sta di fronte, al nostro cospetto (da *próso*, in avanti, davanti), come il volto umano o la facciata di un

²⁰ Sull’origine della tragedia v. G. FORNARI, *Da Dioniso*, cit., pp. 181-216.

²¹ V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 2002, pp. 177-78.

edificio, connotazione più finzionale o parziale che ci fa capire come la nostra idea di persona derivi dalla connotazione posizionale e potenzialmente ontologica della *persona* romana, resasi più “personale” attraverso la sua definizione giuridica e istituzionale.

Questo aspetto delle maschere del teatro greco classico ci deve dunque far pensare in tutto e per tutto ai volti idealizzati e convenzionali delle sculture greche, che conservano ancora il ricordo della derivazione dei più antichi volti figurativi non tanto dai visi in carne e ossa, quanto da maschere indossate ritualmente. Il volto di uno dei capolavori della statuaria greca, appartenente allo stile cosiddetto “severo”, vale a dire preclassico, il *Poseidone* o *Zeus* di Capo Artemisio conservato al Museo Nazionale di Atene, esibisce un viso rigido e stilizzato che è palesemente una maschera di natura rituale (fig. 2). Nella Grecia antica, ma osservazioni analoghe si possono fare anche per tutte le civiltà del Vicino Oriente come quella egizia o quelle mesopotamiche, passando per il tramite della civiltà minoica e di quella micenea, non è la maschera che imita le fattezze del volto, ma è il volto umano che imita le sembianze rigide e fisse della maschera, restando il viso umano nell'ambito di ciò che era irrappresentabile perché troppo pericoloso. È vero che la maschera di per sé imita i lineamenti essenziali del volto umano, ma questo è stato possibile dopo lunghe fasi preistoriche in cui la maschera era presumibilmente soltanto animale, e mantenendo anche in fasi successive la sua intercambiabilità potenziale con qualsiasi altro essere naturale e divino.

Da ciò possiamo inferire che il volto umano, per gran parte della storia dell'uomo, non è stato un oggetto stabile e compiutamente rappresentabile, quanto piuttosto un evento relazionale carico di valori emotivi, e appunto per questo non fissabile nella sua flagranza e realtà, diventando al massimo assimilabile a una copertura rituale del volto che più che mai conservava una funzione di *medium* protettivo e apotropaico. La derivazione dei volti figurativi antichi dalle maschere rituali è confermata appieno anche dall'arte più “realistica” della scultura romana. L'impressionante verismo dei suoi busti e delle sue statue deriva la sua capacità di riprodurre le fattezze individuali del volto dalle maschere funebri indossate nei funerali a “impersonare” gli antenati e lo stesso defunto. Per arrivare alla nostra nozione di volto ci sono volute mediazioni lunghissime e faticose che hanno insegnato, con i loro filtri selettivi, che cosa rappresentare o meno del viso umano e in quale modo, sempre con una netta prevalenza dell'invisibile, col

risultato di una condensazione e concentrazione estrema di quel poco che risultava lecito raffigurare.

L'analisi lévinassiana del volto come epifania dell'umano dell'Altro e nell'Altro²² non è quindi in sé erronea, e nella sua idea di irrapresentabilità del volto umano, non riducibile a icona²³, coglie un elemento effettivo della storia della nostra nozione di volto; solo che, non tematizzando la storia, essa rimane prigioniera di una contrapposizione tra visibile e invisibile che era presente, ma come inizio di un'immensa arcata rappresentativa e interpretativa che ha condotto da ultimo alla piena rappresentabilità del volto. A Lévinas sfugge che l'intransitività e il divieto, nella storia delle culture umane, non sono un'interdizione assoluta, bensì l'avvio di un diverso rapporto, la chiusura che nel corso del tempo può condurre a un'apertura imprevista, a una soglia creativa di transizione. La tragedia ateniese fornisce una splendida illustrazione a queste affermazioni.

Il controesempio rivelatore della scultura non deve indurre a pensare che la maschera della tragedia classica fosse una specie di aggeggio ingombrante, di oggetto misterioso e totemico: essa era fatta di tela dipinta sostenuta da una leggera intelaiatura di legno, ed era quindi uno strumento scenico che si poteva indossare con disinvoltura²⁴, pur costituendo un invalicabile muro visivo. Questo muro visivo raggiungeva anche lo scopo di conferire un risalto peculiare al *logos* di chi indossava la maschera, in un'operazione di rifrazione e enfattizzazione del testo teatrale, della sua azione e del suo messaggio che per noi non è facile da immaginare, ma che è in linea di principio ricostruibile²⁵. Il rapporto della maschera teatrale col *logos* permette di capire che essa non fosse una barriera fissa, una copertura definitiva, quanto piuttosto un diaframma, al di là del quale si leggeva e sapeva ciò che era essenziale per la vicenda, sempre rispettando la sottrazione di visibilità che rendeva la lettura e la conoscenza possibili, cioè che fondava la visione teatrale del *theatron*, termine derivante dal verbo *theorein*, che signifi-

²² E. LÉVINAS, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, tr. it. di A. Dell'Asta, Milano 2010, pp. 189-224.

²³ E. LÉVINAS, *Umanesimo dell'altro uomo*, a cura di A. Moscato, Genova 1998, p. 98.

²⁴ V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena*, cit., p. 178.

²⁵ Secondo V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena*, cit., pp. 178-79, la maschera greca non amplificava la voce, come invece è stato sostenuto per la maschera latina sulla base dell'analogia col verbo *personare* nel senso di risuonare, ma è ovvio che la maschera sottolineava la voce dell'attore sotto il profilo anzitutto visivo.

ca in prima istanza vedere uno “spettacolo”, e il cui etimo rimanda al *thauma* dello *thaumazein*. Un esempio concreto può farci entrare nel vivo del funzionamento della maschera tragica classica.

Una tragedia che rappresenta una vera *summa* della ricerca teatrale ateniese del V sec. è le *Baccanti* di Euripide, un capolavoro che contiene anche un messaggio meta-teatrale, in quanto porta clamorosamente nello spazio scenico Dioniso, il dio del teatro e del travestimento a cui era intitolato il teatro più importante di Atene e la cui festa accoglieva gli agoni tragici destinati a decretare il dramma preferito dagli ateniesi. Dal momento che Dioniso stesso era raffigurato come una maschera appesa ad un palo, possiamo dire che gli attori e i coreuti che indossavano la maschera erano altrettante emanazioni del dio, che normalmente non c'era bisogno di esplicitare poiché era Dioniso l'orizzonte rappresentativo e teologico in cui la loro azione e il loro *logos* si inscriveva. Ora però l'ultimo Euripide affronta il teatro dionisiaco sul suo versante più impervio, la fonte stessa dell'arte da lui coltivata, e lo fa rivisitando la storia più classica del ciclo tebano di Dioniso, quello che lo vede contrapposto al suo cugino e nemico, il re di Tebe Penteo, che alla fine verrà da lui convinto a seguirlo sul Citerone per spiare i baccanali e sarà fatto a pezzi dalle donne tebane rese folli dal dio, tra le quali la madre del re, Agave. Questa vicenda terribile, che segna il punto più avanzato raggiunto dall'indagine religiosa e antropologica del drammaturgo ateniese, “mostra”, esibisce in modalità obliquamente eloquenti il volto più cruento e arcaico di Dioniso, l'origine sacrificale dell'arte tragica, e la genesi della stessa cultura greca, di cui Euripide aveva commentato la degenerazione morale alludendo all'esplosione feroce della Guerra del Peloponneso, specialmente nelle numerose tragedie ispirate al ciclo troiano²⁶.

Millenni più tardi Nietzsche, ne *La nascita della tragedia*, si sarebbe ispirato, tramite Wagner, proprio alle *Baccanti* per la sua tesi della derivazione del genere tragico dai più sanguinosi riti del dionisiismo, ma riconducendo quest'opera a un'inesistente palinodia dell'autore nei confronti di Dioniso, quando Euripide invece continua con coerenza le indagini audaci dei suoi drammi precedenti. Nietzsche procede secondo la mentalità tipicamente moderna della contrapposizione valoriale o ideologica. Egli intende esaltare la figura di Dioniso quale simbolo della violenza indispensabile all'uomo per essere se

²⁶ Per un'analisi dell'*Andromaca* v. G. FORNARI, *La conoscenza tragica*, cit., pp. 281-303.

stesso, e un secolo dopo sarà contrastato da Girard, che in polemica con lui esalta la veridicità e unicità del messaggio di Gesù crocifisso, recependo e rovesciando quanto scritto da Nietzsche nel frammento della primavera del 1888 intitolato *Dioniso contro il Crocifisso*²⁷. Tuttavia il procedimento seguito da Euripide non conosce questa logica contrappositiva moderna, e consiste piuttosto nel far emergere durante il corso della vicenda la vera natura dei fenomeni presentati, nel momento stesso in cui egli ne mostra la necessità. Il procedimento da lui realizzato ha senz'altro qualcosa di fenomenologico, ma nel senso meno distaccato e più drammatico di un *phainomenon* che si disvela in corso d'opera e coinvolgendo coloro che vi assistono, sia pure nella cornice del *theatron* che rende rappresentabile lo spettacolo grazie alle sue convenzioni.

La maschera diventa nelle *Baccanti* il filtro attraverso il quale l'autore rende simbolicamente e verbalmente visibile ciò che essa nasconde. L'intera tragedia è basata sul gioco di opposti formato da Dioniso, il dio della gioia (*charis*), e di Penteo, l'uomo della sofferenza (da *penthos*, dolore²⁸), in un contrasto complementare che è verosimile si riflettesse anche nella maschera dei due personaggi, e al quale potrebbe essersi alla lontana ispirato il più tardo motivo del contrasto fra il gaudente Democrito che ride e il pessimista Eraclito che piange²⁹. Queste due espressioni rappresentative e riassuntive dei due antagonisti vengono a formare quell'endiadi feroce di selvaggia violenza e di gioia che è il carattere dominante del dionisismo più arcaico, un'endiadi che in Euripide non è affatto simmetrica, e che fin dall'inizio del dramma insinua un terribile sbilanciamento, poiché la *charis* di Dioniso si palesa da subito come la «gioia omofagica» (*omophagon charin*: v. 138), ossia la gioia feroce di divorare ancora viva la propria vittima, fino a

²⁷ F. NIETZSCHE, *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. VIII, tomo III, *Frammenti postumi 1888-1889*, tr. it. di S. Giametta, Milano 1986, 14 [89], pp. 56-57; R. GIRARD, *Dionysus versus the Crucified*, «Modern Language Notes», 99/4 (1984), pp. 816-35 (uscito in italiano col titolo *Dioniso contro il Crocifisso* in R. GIRARD, *La voce inascoltata della realtà*, a cura di G. Fornari, Milano 2006, pp. 125-51).

²⁸ K. KERÉNYI, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, a cura di M. Kerényi, tr. it. di L. Del Corno, Milano 1992, pp. 84-85.

²⁹ Motivo che è documentato a partire dall'epoca ellenistico-romana: v. S. MAF-FEI, «È facile la censura implacabile del riso». Linee della fortuna del topos di *Eraclito che piange e Democrito che ride fino al XVIII secolo*, in *Eraclito: la luce dell'Oscurato*, a cura di G. Fornari, Firenze 2012, pp. 189-221.

quando il *penthos* di *Pentheús* dilaga come unica verità della tragedia, la verità straziante di Penteo che nel secondo e ultimo racconto del messaggero, un istante prima di essere squartato dalla madre e dalle altre donne impazzite, si toglie, nel vano tentativo di farsi riconoscere da Agave, il travestimento da donna con cui Dioniso l'aveva convinto a recarsi sul Citerone. La maschera del rituale e dello stesso teatro greco per un attimo cade, anche se ciò avviene non sulla scena, per il divieto di rappresentarvi azioni violente, ma nelle parole del messaggero. Il che non rende meno forte questa mancata agnizione del figlio da parte della madre, al contrario, se consideriamo che l'agnizione la facciamo noi spettatori e lettori, togliendo mentalmente la maschera che la tradizione, la convenzione teatrale e la vicenda hanno messo su Penteo.

A questo punto avviene l'ultimo rovesciamento, quello che fa entrare in scena per la prima e ultima volta Agave, che ancora in preda al delirio reca trionfante la testa del figlio, convinta che si tratti della testa di un leoncello da lei fatto a pezzi. La testa è raffigurata dalla maschera vuota di Penteo, dinanzi alla quale la madre, ricondotta alla ragione dal padre Cadmo, inorridisce di colpo ravvisando l'oggetto d'orrore prodotto dalla sua *mania* dionisiaca. È uno dei momenti più emozionanti del teatro di tutti i tempi:

CADMO Di chi è la testa [*prósopon*] che tieni fra le braccia?

AGAVE Di un leone, almeno così dicevano le cacciatrici.

CADMO Guarda con più attenzione, è davvero un minimo sforzo.

AGAVE Ahimé, cosa vedo? Cos'è, questo, che ho tra le mani?³⁰

La battuta iniziale di Cadmo insiste ovviamente sulle accezioni corporee della parola greca *prósopon*, indicanti la testa e il volto, ma include pure l'accezione ostensivamente teatrale di maschera, visto che era la maschera di Penteo che l'attore teneva in mano a rappresentarne la testa. Siamo così in grado di identificare nel verso anche un'indiretta didascalia scenica, che aggiunge una preziosa sfumatura relativa all'arnese teatrale che Agave tiene «fra le braccia» e poi «tra le mani», con inesorabile progressione, enfaticizzata e resa visiva dal passaggio dai *verba dicendi* ai *verba videndi*. La maschera stessa, la copertura del volto del personaggio, ne diviene la fonte di riconoscimento, e nel contempo ne esprime la condizione orribile di parte recisa, rescissa, per cui la maschera del teatro greco mai è stata così reale e mai così finta, in

³⁰ Baccanti 1277-80 (tr. mia).

uno scambio continuo di parti che non ha soluzione, e che si risolve in un'ultima rivelazione, poiché la maschera era il simbolo del dio dei travestimenti Dioniso, e il *prósopon* d'orrore di Penteo è stato portato sulla scena per sua volontà. All'agnizione della madre di Penteo si accompagna il riconoscimento della vera natura dei culti di Dioniso.

La maschera tragica non si limita pertanto ad essere una copertura ma è anche un'allusione simbolica nell'accezione precipua del *symbolon*, l'oggetto verso cui una massa converge, ma per spezzarlo analogamente alle tessere chiamate *symbola*, che erano spezzate in due parti onde poi usarle come mezzo di riconoscimento allorché venivano ricongiunte³¹. Ed è ciò che avviene sulla scena delle *Baccanti* nella cosiddetta *compositio membrorum* che ha il suo coronamento nella collocazione della maschera-testa di Penteo, e che era accompagnata dal lamento di Agave su ogni singola parte del corpo del figlio³², purtroppo andato perduto in una mutilazione del testo in piccola misura risarcibile grazie a un inno cristiano, il *Christus patiens*, che ha riutilizzato alcuni versi dell'opera³³. La maschera tragica nell'uso che ne fa Euripide è perciò supremamente parlante nel suo silenzio, e la transitività conoscitiva che la maschera innesca è ulteriormente illustrata dall'usanza, da far risalire a una sua scelta registica, per cui l'attore che recitava la parte di Agave era lo stesso che aveva recitato la parte di Penteo³⁴, dove il contenuto umano che la maschera copre si conferma essere un'unica realtà, quella della coppia madre/figlio che la violenza dionisiaca tragicamente ha disgiunto, ma il cui messaggio di perdita e disperata unità raggiunge comunque lo spettatore, parlandogli di un dolore immedicabile, di una lacerazione senza rimedio.

La maschera greca, ai livelli più alti di manipolazione simbolica e teatrale del mondo antico, ci testimonia un nuovo traguardo raggiunto dalla civiltà greca nell'usare l'invisibile come strumento efficace di disvelamento, di produzione di un visibile scenico e mentale che in

³¹ Per questa lettura del *symbolon* v. G. FORNARI, *Da Dioniso*, cit., pp. 86-87 e 90.

³² Sulla scena si veda il commento di Euripide, *Baccanti*, a cura di V. Di Benedetto, Milano 2004, pp. 173-78.

³³ Sulla datazione e l'autore del testo resta tuttora valido Q. CATAUDELLA, *Nuova ipotesi sulla cronologia e sull'autore del Christus patiens*, in ID., *Saggi sulla tragedia greca*, Messina-Firenze 1969, pp. 443-78.

³⁴ Cfr. V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena*, cit., p. 229; dà giustamente importanza a questo dettaglio F. RELLA, *L'enigma delle Baccanti*, in Euripide, *Baccanti*, a cura di L. Corrales, Milano 2014, p. 37.

definitiva è morale. L'alone di buio che circonda il visibile si è messo in movimento e accresce la porzione di ciò che riusciamo a vedere, sino a farsi incancellabile. Ciò avrebbe portato a spettacolari sviluppi, che preferisco presentare dai loro primi risultati compiuti, rintracciabili in un genere artistico che agli albori dell'età moderna conosce un'autentica esplosione. Per elucidare gli ulteriori sviluppi storici del vedere passo a una manifestazione moderna del vedere umano che non potrebbe essere più pertinente: il genere ritrattistico.

4. Il ritratto moderno

Nel ritratto moderno assistiamo a una convergenza molteplice di influenze culturali che pervengono a una sintesi che ha del miracoloso. Abbiamo visto quanto fosse difficile, per essere esatti impossibile, concepire un ritratto "realistico" della persona, in primo luogo perché la cosa era troppo pericolosa, e in secondo luogo perché la stessa nozione di persona nasce dalla maschera (lat. *persona*, gr. *prósopon*) che ne copre il volto, per cui la scoperta spiazzante è stata che la maschera ha fatto da modello al ritratto personale (*personatum*) e non l'inverso come ci viene spontaneo pensare. L'accesso figurativo e stabilmente visibile al volto umano è stato per lunghi millenni interdetto e strettamente dipendente da una qualche rappresentazione intermedia e intermediale, come appunto la maschera, che ne rendeva praticabile la raffigurazione semplificata o comunque rigorosamente finalizzata a precise destinazioni rituali, sociali, politiche. Adesso, col ritratto moderno quale nasce tra le Fiandre e l'Italia del Quattrocento, qualcosa cambia. Per la prima volta ci guardano persone reali colte nella loro realtà storica ed esistenziale, e non siamo solo noi a guardarle: sono anche e soprattutto loro a guardarci, trasformando la raffigurazione dipinta in uno sguardo doppio e reciproco, in un dialogo muto e permanente³⁵.

Ne *L'uomo dal turbante* di Jan Van Eyck (fig. 3) l'effigiato ci osserva con uno sguardo penetrante, a cui peraltro non possiamo attribuire alcuna intenzionalità precisa, non perché non ne abbia ma perché la sua espressione imprecisata potenzialmente le condensa in sé tutte. Nulla ci viene nascosto dell'aspetto reale della persona, la fisionomia non

³⁵ Sul ritratto nel Rinascimento e i suoi precedenti antropologici v. G. FORNARI, *Mediazione, magia, desiderio in Leonardo e nel Rinascimento*, Poggio a Caiano 2012, pp. 134-58.

è imbellita e possiamo osservare i segni dell'invecchiamento; unica eccezione sembra essere il vistoso turbante rosso, che tuttavia assume la funzione di segnalatore che attrae la nostra attenzione sullo sguardo e sul volto. Può trattarsi di un simbolo come di un segno di vanità, ma stabilirlo non è essenziale giacché non è questo il fulcro dell'immagine. Già più rilevante per la decifrazione del quadro è l'ipotesi che possa trattarsi di un autoritratto dello stesso Van Eyck³⁶, il che permetterebbe di capire meglio l'intensità dello sguardo e il particolare del turbante rosso, non così insolito nella bottega di un pittore che spesso ospitava oggetti, vesti e tessuti da riprodurre nei dipinti; ma anche questa ipotesi di un certo rilievo non è indispensabile per comprendere il quadro, per comprenderlo ci basta guardarlo e farci prendere dallo sguardo penetrante di questo sconosciuto che intrattiene con noi un dialogo silenzioso e indimenticabile. Da notare lo scorcio in tre quarti del viso, a suggerire la spontaneità della posa, come se l'uomo fosse stato richiamato all'improvviso da qualcuno, vale a dire da noi che guardiamo, e il vistoso dettaglio del turbante potrebbe far pensare che si tratti di un modello che sta posando nell'atelier del pittore e che viene distratto per un istante da un terzo. Questo può dare la stura a una serie inesauribile di sottigliezze tra visibile e invisibile: il modello potrebbe essere in posa per il ritratto che noi ammiriamo, ma in tal caso è proprio quest'azione di disturbo, questa intrusione, ad aver reso possibile l'opera; e il passaggio è tanto più sorprendente qualora pensiamo che il modello sia il pittore in persona (una persona reale ormai, non una *persona*), dato che così l'esecutore del ritratto, che dovremmo immaginare invisibile alla nostra sinistra, viene a coincidere con l'effigiato, è il centro mobile e effimero tra il luogo e il momento in cui sono prodotte le opere di Van Eyck, luogo e momento sconosciuti e inaccessibili a chi vede il quadro, e il luogo e il momento in cui il quadro sarà visto, sconosciuti e inaccessibili a chi l'ha prodotto. Il pittore si colloca nell'intersezione esatta di un'operazione minima e immensa, tecnicamente controllata e perfetta eppure incontrollabile nella sua portata e nelle sue conseguenze. Il dipinto si rivela un fascio ristretto quanto potente di luce che, al pari di un riflettore, passa dalla condizione esistenziale di chi il dipinto ha eseguito a quella di chi contempla il dipinto. Il cerchio della transitività che l'immagine racchiude e concentra ha fatto un ulteriore

³⁶ T.H. BORCHERT, *Van Eyck*, tr. it. di S. Crimi, Köln 2008, p. 36.

passo in avanti, introducendo possibilità virtuosistiche di singolare sottigliezza e penetrazione.

L'esplorazione della pittura fiamminga trova la massima attenzione in Italia, dove le arti figurative avevano compiuto i progressi più rilevanti in Europa grazie alle molteplici influenze che il nostro Paese riceve e metabolizza, quelle provenienti dalla tradizione classica, di cui l'iconismo bizantino era il lontano erede, e quelle provenienti dall'arte più estrema ed espressiva del Nord Europa, che l'arte italiana piega ai criteri di solidità ed equilibrio che erano testimoniati in molte città dai resti dell'architettura e della scultura romana. Si può ammirare l'esito di questo dialogo fra una tradizione classica rivisitata e le innovazioni fiamminghe nel *Dittico Montefeltro* di Piero della Francesca, che raffigura assieme, in due profili affrontati, il duca Federigo da Montefeltro e l'amata moglie Battista Sforza, e che probabilmente è stato dipinto a Urbino poco dopo la morte di lei nel 1472, ancora nel fiore degli anni. Piero ricorre all'impostazione del ritratto ufficiale impostato di profilo, il cui modello erano le medaglie e le monete romane, e quindi mostra di rispettare le regole auliche di rappresentazione conformi all'umanesimo classicista patrocinato da Federigo e seguito dal pittore. Nello stesso tempo, l'intento del doppio ritratto non è meramente celebrativo quanto piuttosto memoriale e affettivo, in una convergenza allusiva mirante a visualizzare come la corte urbinata fosse un ambiente intellettuale capace di coniugare i fasti del potere non solo coi massimi livelli della cultura e dell'arte, ma anche coi principi morali e affettivi, spirituali in una parola, che la grande tradizione italiana dell'amor cortese aveva teorizzato e poeticamente descritto come la più alta realizzazione dell'uomo, dell'*humanitas*, in un connubio che nel Cinquecento sarà celebrato da *Il cortegiano* di Castiglione, non a caso ambientato nella corte urbinata³⁷. Il *Dittico Montefeltro* (fig. 4) illustra mirabilmente queste premesse, riservandoci non poche sorprese.

Il profilo di Federigo, perfettamente composto come in una medaglia antica e reso con la lenticolare attenzione al dettaglio che Piero riprende dalla pittura fiamminga, pur evitando di mostrare l'occhio offeso durante un torneo cavalleresco, esibisce senza infingimenti la menomazione del naso a lui occorsa nella stessa occasione, tocco realistico che ricorda la sua professione marziale di condottiero e insieme la fragilità della sua carne. La moglie Battista è raffigurata nella sua

³⁷ Su *Il cortegiano* v. G. FORNARI, *Mediazione, magia, desiderio*, cit., pp. 364-86, 435-41.

giovinezza e bellezza; senonché il volto rimane fisso in uno sguardo lontano, il suo pallore connota verosimilmente la sua condizione di defunta³⁸, e il suo profilo statico e immoto potrebbe richiamare addirittura una maschera, più esattamente una maschera funebre. Per minimi accenni il pittore allude alla condizione ormai irreversibilmente separata dal mondo dei vivi della moglie amata da Federigo, e all'amore che ancora prova verso di lei il marito, consapevole della debolezza del proprio corpo e in attesa di ricongiungersi a lei. Quello che sembrava ed era un ritratto di corte si rivela essere una toccante dichiarazione d'amore coniugale, e il pittore rielabora con maestria tutte le forme antiche, medievali e moderne della tradizione per ricavarne una sintesi che ci attira nel suo cerchio magico non con lo sguardo diretto dell'effigiato, ma con una fitta trama di allusioni e di sfumature destinate al Duca di Urbino, e che potevano essere colte da chi gli stava vicino, da chi condivideva col suo signore lo stesso ambiente di corte e partecipava della sua sensibilità raffinata, spiritualmente elitaria. Non senza un'ultima sottigliezza, visto che la posizione simmetrica e rigida dei due effigiati si presenta così soltanto al riguardante: l'esperienza dei due coniugi è completamente diversa, perché Battista e Federigo si stanno guardando negli occhi, e la loro fissità araldica si rivela collocazione nella dimensione perenne di un amore destinato a durare per sempre, sguardo reciproco e inseparabile in una luce che non è più semplicemente terrena. Diviene velatamente chiaro che per accedere a questi sguardi perenni non sia necessario far parte di un'élite aristocratica e curtense, poiché la sincerità e profondità di questa velata dichiarazione d'amore ci regala un ultimo rovesciamento: è tale amore a far entrare in un'invisibile aristocrazia dello spirito, di cui quella sociale e politica è solamente una pallida immagine.

Il ritratto quale si sviluppa in Occidente nel Quattrocento ci documenta delle nuove e straordinarie modalità del vedere, che diviene un vedere capace di guardare a se stesso, di riprodurre se stesso in un meta-sguardo lanciato a osservatori futuri e sconosciuti, oppure un vedere spirituale che, proprio perché integralmente umano, ci innalza a una condizione che è trascendente. Una transività umanizzante comincia a parlare in questi ritratti, per cui l'invisibile è destinato ad

³⁸ Il particolare è stato notato dagli storici dell'arte e generalmente collegato alla scomparsa della consorte di Federigo: cfr. A.M. MAETZKE, *Piero della Francesca*, Cenisello Balsamo 1998, pp. 262-63.

essere visto, e anzi è già visto con gli occhi della mente e del cuore, che sono quelli del pittore, del committente e dell'osservatore, accomunati da una medesima condizione, in una sola esperienza che sfida le distanze sociali, temporali, individuali. L'arte di Leonardo da Vinci ci visualizza il momento in cui questi risultati, ancora racchiusi nelle forme iconiche ereditate dall'arte classica e bizantina, si mettono compiutamente in movimento, portando all'arte del Rinascimento maturo. La fascinosa *Dama con l'ermellino* (fig. 5) è un altro ritratto di corte, raffigurante Cecilia Gallerani, la giovane amante del signore di Milano Ludovico il Moro³⁹. Leonardo sviluppa con maestria il motivo dello sguardo appena distolto che abbiamo visto in Van Eyck. Cecilia era assorta tenendo in grembo l'animale allegorico che ne esprime la condizione – un ermellino simbolo di purezza – quando viene distratta da un visitatore che entra nella stanza dove si trova, evidentemente Ludovico giunto a fare una visita galante alla sua bella. Non c'è alcun realismo “fotografico” quale possiamo intendere noi, come d'altronde non ce n'era nei ritratti già esaminati, che ci presentavano un realismo definibile piuttosto come evocativo e allusivo: l'animale simbolico che la giovane nobildonna tiene non rimanda a nessuna zoologia di corte, né Leonardo si aspetta che qualcuno creda alla sua realtà fisica. Nel contempo, la figura di Cecilia è assolutamente vivida e credibile, e possiamo non abusivamente immaginare che la donna stesse posando per un ritratto di cui l'illustre amante diventa ironicamente il fattore di disturbo, quando in realtà ne era lui il committente per eternare la bellezza ancora adorabilmente acerba e adolescenziale dell'amata: e la ragazza mostra dal canto suo di gradire il disturbo, come ci fa capire l'insorgere di un sorriso ancora appena accennato. Come osservatori ci troviamo coinvolti in un cerchio di sguardi e di relazioni che di colpo si rivela così intimo da metterci quasi in imbarazzo, e l'animale simbolico sembra a questo punto volerci assicurare che nella situazione non vi è nulla di illecito, o meglio che la condizione dei personaggi ritratti o evocati è talmente nobile e alta da riscattare ciò che vi può essere di non conforme a restrittive norme morali. In ogni caso Leonardo ci fa entrare in una scena di vita di corte, senza più i sorvegliatissimi filtri aulici ed amorosi di Piero. Le ricadute sociali di quest'arte non sono meno clamorose delle sue ricadute rappresentative e conoscitive.

³⁹ Sulla ritrattistica leonardiana mi permetto di rimandare a G. FORNARI, *Mediazione, magia, desiderio*, cit., pp. 169-207.

Prima di trarre ulteriori riflessioni da questi esempi che ne spieghino storicamente l'insorgere, mi sembra utile commentare un altro esempio di arte ritrattistica moderna, preso stavolta dall'arte del Seicento, poiché è importante farsi almeno un'idea degli spettacolari sviluppi di queste nuove frontiere del vedere e dell'essere visti di cui il ritratto diventa il luogo di elaborazione e condensazione. L'esempio da me scelto è il *Ritratto dell'infanta Margherita in abito blu* di Diego Velázquez (fig. 6), un capolavoro che ci mantiene ancora negli ambienti di corte, ma con esiti tanto dirompenti da travalicarli⁴⁰. La pittura di Velázquez si è imbevuta di arte italiana, assorbendo le pennellate e i colori di Tiziano, riconoscibili nei riflessi cangianti dei tessuti e nella resa superbamente sintetica dei capelli, e trasformando in pura atmosfera l'uso connotativo della luce di Caravaggio, che fa emergere dal fondo opaco il viso pensoso di questa bambina di appena otto anni. La capacità allusiva raggiunta dal maestro spagnolo si fa suprema: l'ambiente di corte è compiutamente evocato dal salone appena accennato e dall'abito sontuoso della principessa, interamente giocato su una sinfonia di azzurri, di bianchi e di oro, ma a rivolgersi a noi, attraverso questa pannotia di sfarzo e di potere, è una fanciulla dallo sguardo precocemente meditativo e offuscato, imprigionata nel suo abito non meno che nel suo ruolo dinastico. Per questo tramite, definibile come realistico ma di un realismo dell'anima e del senso profondo delle cose e delle persone, siamo in grado di leggere un'intera condizione storica, di cui il pittore diventa lo strumento fedele e acutissimo di registrazione: la portata mondiale della potenza spagnola, avente il primo impero che si estendeva sull'intero pianeta, e i segnali ormai incipienti della sua decadenza, visibili in uno svuotamento che sta corrodendo dall'interno i suoi simboli. A un'introspezione psicologica penetrante si unisce un'introspezione storica di enorme portata, e il tutto in un gioco di rapporti di cui lo sguardo di questa bambina diviene il punto focale acuminato e insieme toccante. Giunti ad esiti di questa portata una riflessione generale s'impone.

Gli ultimi ritratti visti sono strettamente legati agli ambienti di corte, e anche quello di Van Eyck riflette la sofisticata cultura tardo-medievale della corte di Borgogna. Questi fitti legami con la cultura di corte ci ricordano non tanto un fattore storico e istituzionale di cruciale importanza per il formarsi dell'Europa moderna, quanto la cruciale

⁴⁰ Cfr. G. FORNARI, *Mediazione, magia, desiderio*, cit., pp. 178-83.

importanza per l'esistenza e lo sviluppo del visibile umano di centri di mediazione che irraggiavano la loro luce sull'intera società che guidavano, giustificando la loro funzione con una mediazione suprema che era quella religiosa, e nella fattispecie cristiana e cattolica. È facile constatare che, in assenza di questi centri di potere e di rappresentazione simbolica del potere, la grande arte che abbiamo appena considerato non sarebbe esistita, e lo stesso va detto per i capolavori che gli artisti medievali, rinascimentali e moderni hanno creato su ordinazione ecclesiastica, o comunque sotto l'ègida di istituzioni politiche e sociali che avevano nella religione cristiana e nella Chiesa la loro fonte ufficiale di autorizzazione, di conferimento della loro *auctoritas*. Abbiamo così la conferma, nei raggiungimenti simbolici e figurativi più alti, che il visibile umano, e l'ambito di ciò che è ritenuto visibile in una civiltà e in un periodo storico, dipendono strettamente dai fattori di mediazione dominanti in una civiltà e in un'epoca, ma ciò significa che le frontiere rappresentative varcate dalla pittura europea sono state rese possibili da una mediazione peculiare alle società che si sono dimostrate capaci di simili raggiungimenti, una mediazione che con ogni evidenza ha reso concepibili e varcabili tali frontiere.

La mediazione da cui nasce la grande pittura europea, e segnatamente italiana, è stata la mediazione cristiana rappresentata storicamente in Occidente dalla Chiesa di Roma. La controprova dell'influenza figurativa ed artistica esercitata dalla Chiesa romana viene fornita in via negativa dalle ricadute critiche che la Riforma protestante ha avuto sull'arte pittorica, con la diffidenza crescente verso le immagini, ritenute portatrici di culti idolatrici, giunta in molte zone d'Europa alla distruzione, qualificabile solo come barbarica, di molti dipinti religiosi, e in parecchi casi di interi luoghi di culto. Al contrario, nella Roma della Controriforma non solo le arti figurative hanno prosperato, ma hanno fatto della capitale papale fino al XVIII secolo il massimo centro artistico d'Occidente, dove si recavano gli artisti di tutta Europa, e anche dell'Europa protestante, per studiare i capolavori del Rinascimento e per aggiornarsi sulle tendenze pittoriche, scultoree, architettoniche più avanzate. Questo è il segno che il cristianesimo, e in particolare il cristianesimo sviluppatosi in Occidente, con la sua inconfondibile attenzione alla storicità dell'uomo e al suo ruolo nel mondo, hanno svolto un non sopravvalutabile ruolo negli sviluppi senza precedenti che il vedere e il far vedere hanno assunto in Europa, influenzando

poi il vedere di tutte le civiltà extra-europee, che avrebbero scoperto frontiere per loro impensabili di libertà rappresentativa.

Esiste un punto di svolta in cui l'originalità dell'approccio cristiano all'immagine emerge quasi di colpo, modificando irreversibilmente non solo l'iconografia religiosa, ma anche la mentalità spirituale e visiva dell'Occidente.

5. La "rivoluzione" di san Francesco

Per avvicinare la sorgente della libertà figurativa cristiana, che si colloca alla radice della categoria abusata e troppe volte fraintesa di realismo, il fenomeno più illuminante è l'affiorare nella pittura italiana del Duecento di un nuovo modo di rappresentare la figura suprema della mediazione cristiana, ossia Gesù nel momento centrale della sua crocifissione. Nei secoli precedenti ricorreva l'immagine del Crocefisso come Figlio di Dio trionfante, raffigurato con gli occhi aperti a segnare la sua vittoria sulla morte tramite la Resurrezione. Non bisogna interpretare peraltro questa iconografia in termini seccamente trionfalistici: il *Christus triumphans*, nella sua fissità iconica apparente, racchiudeva in sé la sofferenza storica che l'aveva reso possibile, più ancora la storicità sofferente che era venuto a far sua e a redimere. Tuttavia, affinché questa storicità implicita emergesse, non era sufficiente la teologia greco-orientale, con la sua idea guida di una salvezza già conseguita grazie alla resurrezione di Cristo, ma ci voleva l'apporto della cristianità occidentale, con la sua percezione di una salvezza da conseguire nel vivo della storia, nel dramma storico della lotta tra il bene e il male. Mentre la cristianità orientale guarda alla redenzione come a una realtà luminosa già pienamente presente e che si lascia alle spalle i drammi vissuti per conseguirla, il cristianesimo latino guarda alla redenzione come a una meta supremamente desiderabile ma di proporzionate difficoltà, che l'uomo deve dimostrare di poter raggiungere rendendosi meno indegno della mediazione di Cristo. Questo apre a un confronto permanente con la storia destinato a portare alla luce la storicità racchiusa nella morte e resurrezione di Cristo.

Esiste un momento preciso in cui tale confronto esce allo scoperto influenzando la storia del cristianesimo in Occidente, ed esercitando un influsso rivoluzionario sulla stessa iconografia religiosa che rendeva visibili le mediazioni cristiane coadiuvandone il culto. Il tema dell'immagine è centrale nel cristianesimo, che si basa sulla creazione dell'uo-

mo fatto a immagine e somiglianza di Dio, secondo l'enunciazione di *Genesi* 1, 26, ma più ancora sull'evento centrale per cui è Dio stesso a farsi a immagine e somiglianza dell'uomo nell'incarnazione. L'opera d'arte nel mondo cristiano quindi evoca questa circolarità e reversibilità di percorso, questo scambio realizzatore e salvifico tra uomo e Dio destinato a portare a compimento la creazione grazie alla mediazione di Gesù Cristo, incarnazione perfetta di questo duplice percorso *imaginalis* che unifica tutto ciò che per noi è ancora distinto, manifestando nella pienezza del visibile la trascendenza dell'invisibile. Ma qual è questo momento epocale di svolta?

Mi sto riferendo all'autentica "rivoluzione" religiosa compiuta da san Francesco, intendendo per "rivoluzione" non un rivolgimento distruttivo di tipo moderno, quanto un ritorno alle origini cristiane che però comprende in sé tutta la sensibilità religiosa della sua epoca, conducendola a un'esperienza più piena della mediazione cristiana, che Francesco ribadisce dover essere anzitutto cristica e cristologica. Francesco sconvolge il suo mondo offrendo spontaneamente l'esempio di una vita radicalmente e gioiosamente segnata dalla mediazione di Cristo, da lui scoperta e vissuta attraverso la rinuncia a tutte le sue ricchezze, a ogni bene intramondano, per mettersi interamente al servizio dei reietti della società (i lebbrosi, ricordati come motivo iniziale della sua vocazione nel suo Testamento⁴¹). Il Poverello di Assisi riconosce in loro i primi e veri destinatari della redenzione di Cristo, e mette in chiaro, con disarmante letteralismo esistenziale, che Cristo esercita la sua *auctoritas* suprema precisamente offrendo se stesso agli ultimi, ponendosi integralmente, ontologicamente al loro servizio. In tal modo Francesco rende visibile l'autentico significato della Chiesa, che sovverte ogni gerarchia umana poiché in essa i gradi più alti sono quelli che per amore servono ai gradi più bassi, introducendo un sovvertimento continuo che è quello della carità e dell'amore⁴². L'Ordine francescano, creato da Francesco in scrupolosa obbedienza al papa più prestigioso e potente del medioevo, Innocenzo III, rende storicamente

⁴¹ *La letteratura francescana*, a cura di C. LEONARDI, vol. I, *Francesco e Chiara d'Assisi*, Milano 2004, pp. 220-21.

⁴² Che è quanto emerge inequivocabilmente nell'ecclesiologia delineata nel Testamento, dove predomina il concetto di *forma* evangelica intesa come principio spiritualmente e ontologicamente salvifico dell'obbedienza per amore (*La letteratura francescana*, cit., vol. I, *Francesco*, cit., pp. 220-23).

visibile l'autentico significato della Chiesa di Cristo, illustra *de facto* la sua ragion d'essere ecclesiologica. Il Poverello di Assisi obbedisce umilmente al grande pontefice di Roma, collocandosi spiritualmente all'ultimo posto nella gerarchia della Chiesa, ma precisamente obbedendo quasi costringe chi ne occupa il posto istituzionalmente più alto ad approvarne la Regola e così ad obbedirgli, facendo dell'esponente sottomesso dell'umiltà e della povertà l'impensata *auctoritas* cristica alla quale obbedire. Per questa ragione san Francesco si è presentato come «emblema vivente del Cristo»⁴³, venendo poi interpretato nell'agiografia a lui relativa come *Christus redivivus* o *alter Christus*⁴⁴, come immagine viva di Cristo che ne fa percepire la costante presenza nella Chiesa e nella storia.

Tutto ciò ha liberato enormi energie anche nel campo della raffigurazione pittorica, che mai come ora ha svolto il ruolo di traduzione visiva – e ai massimi livelli, non solo sul piano dell'equivocata categoria della pittura come *biblia pauperum*, che non ha la significazione sociologica a cui pensano gli studiosi moderni – di questi decisivi approfondimenti teologici ed ecclesiali. La missione di Francesco è segnata da un peculiare rapporto con le immagini religiose e con la loro realizzazione performativa e corporea, che è come dire ontologica, e innesca una contaminazione transitiva e rivelatrice tra piano biblico-figurale, concernente il rapporto tra *figurae* storiche umane e Cristo, e piano figurativo. Nel suo iniziale ritiro nella chiesetta di S. Damiano Francesco ha, davanti al Crocifisso ligneo che vi si trovava, un'esperienza di identificazione sconvolgente, così sintetizzata dallo storico Vauchez: «... con ogni probabilità per la prima volta nella storia del cristianesimo, un uomo era stato così sconvolto alla vista di un'immagine del Cristo in croce da stabilire, attraverso di essa, un nuovo rapporto tra sé e Dio ...»⁴⁵. Si tratta di un evento di tale intensità da influenzare il futuro dell'arte italiana e occidentale, che si legherà irrevocabilmente a questo rapporto identificativo e patemico con l'immagine sacra. Un altro episodio performativo e figurale è quello del presepe vivente da lui allestito a Greccio, che nella versione datacene da Tommaso da

⁴³ A. VAUCHEZ, *Francesco d'Assisi. Tra storia e memoria*, a cura di G.G. Merlo, Torino 2010, p. 85 (cfr. p. 64).

⁴⁴ A. VAUCHEZ, *Francesco d'Assisi*, cit., pp. 244 e 360.

⁴⁵ A. VAUCHEZ, *Francesco d'Assisi*, cit., p. 28.

Celano è dominato dall'esigenza di Francesco di concretizzare visivamente, e teatralmente, la Natività e il suo significato salvifico⁴⁶.

Ma è l'intera vicenda personale e religiosa di Francesco a farne un'immagine vera e credibile di Gesù, sino all'immedesimazione corporea delle stimmate da lui ricevute sul monte della Verna. Egli è stato un *alter Christus* nella visualizzazione continua che ha offerto di Cristo, e di conseguenza nella possibilità che ha aperto concretamente ad ogni fedele di diventare la visualizzazione concreta di Cristo. Ogni fedele che faccia sua l'amore e l'umiltà di Francesco può diventare un'icona viva di Cristo, fare della sua stessa vita un'iconografia cristologica. La *Biblia pauperum* a cui era stata paragonata l'arte religiosa si trasforma, figuralmente e letteralmente, in una Bibbia integralmente realizzata e visibile in tutti coloro che si fanno poveri in Cristo. Francesco si fa mediatore di una nuova frontiera rappresentativa e spirituale, di una nuova visibilità del dolore e della morte sofferti e riscattati da Cristo, ed è nel segno dell'*alter Christus* che, subito dopo la sua morte, si diffonde in ambito francescano non solo l'iconografia della sua persona circondata dai fatti principali della sua vita, come dianzi si faceva per Cristo, ma, con particolare pregnanza, quella del *Christus patiens*, del Cristo sofferente raffigurato sulla Croce ad occhi chiusi⁴⁷, a indicare la sua agonia o la sua morte sottolineata dal sangue che fluiva dalle sue ferite. La rinnovata iconografia religiosa del Crocifisso, ristretta inizialmente all'area umbra e toscana, ci offre sia la versione con i dolenti ai fianchi o sui riquadri laterali, sia la versione ancor più comunicativa e eloquente dove san Francesco, o un'altra figura francescana, ai piedi della Croce raccoglie il sangue di Cristo facendosene così mediatore per i fedeli (fig. 7)⁴⁸, coinvolti in un unico percorso teologico e figurativo che li rendeva pienamente partecipi dei dolori e della morte di Cristo, e in cui ciascuno poteva immettere la propria esperienza del dolore e della morte. A imprimere una spinta determinante al realismo dell'arte occidentale non è tanto il soggetto iconografico in sé, già esistente in precedenza anche se in maniera più episodica, quanto il significato

⁴⁶ La letteratura francescana, cit., vol. II, *Le vite antiche di san Francesco*, Milano 2005, pp. 160-67.

⁴⁷ A. GIANNI, *Iacopone e le immagini: i mutamenti nell'iconografia sacra durante il XIII secolo*, in *Iacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento*, Milano 2006, pp. 112-16.

⁴⁸ S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, Torino 2005, p. 58, coglie bene questo punto, anche se mostra di non coglierne appieno la transitività cristologica.

identificativo che esso assume a partire dall'esperienza cristocentrica di Francesco. Da questo momento in poi l'arte italiana ed europea non si sarebbe mai arrestata nel conquistare nuove mete rappresentative, capaci di far entrare nella sfera del visibile ciò che prima si riteneva indegno di essere rappresentato.

Questa nuova soglia del visibile, da cui sarebbe sorto il vedere moderno, non deve indurre a pensare che ci sia una verità storica, religiosa, ontologica, che il cristianesimo (o il cattolicesimo) avrebbe portato alla luce, dimostrando con questo una "verità" suo esclusivo appannaggio. Un simile modo di vedere e far vedere le cose sarebbe una caricatura della storia esplorata e non le renderebbe giustizia, trasformandola in un segno esteriore di appartenenza, nel prevalere di un "segno" sugli altri, nella preminenza trionfale di un singolo fenomeno su tutti i fenomeni storici. Si risolverebbe cioè in un'imperdonabile sottrazione di visibilità, che contraddirebbe l'assunto di apertura non pregiudiziale seguito da quest'indagine, nonché la natura profonda dei fenomeni considerati.

Capiamo meglio le condizioni del "vedere" cristiano se le riconduciamo a quel "proto-fenomeno" che abbiamo constatato essere alla base del realismo cristiano, della capacità di raffigurare il dolore e la morte perché illuminati dalla luce di verità del Risorto. Dietro la visualizzazione iconica e ontologica della mediazione di Cristo, realizzata nella maniera più clamorosa da san Francesco, agisce la presenza costante di una precedente visualizzazione cristica e cristologica, quella di Cristo risorto, della manifestazione piena della sua missione e della sua identità, decisiva per la diffusione su tutta la terra del suo insegnamento. A questo fenomeno ultimo e primo conviene dedicare il prossimo e conclusivo paragrafo.

6. Una visibilità per sottrazione: l'incontro con il Risorto

Vi è una singolarità nell'esperienza della Resurrezione di Cristo quale ci è presentata dalle fonti neotestamentarie, e che è sorprendente quanto poco venga notata. Se andiamo a rileggere con occhio attento e imparziale i testi che ci parlano di questo evento centrale, definibile come il *phainomenon* cristiano per eccellenza, scopriamo con non poca sorpresa che quanto essi *non* dicono è molto di più di quanto dicono. Ripercorriamo allora sinteticamente, per finire la nostra rassegna, i testi evangelici sulla Resurrezione sotto il profilo della "visibilità" del Risorto.

Innanzitutto, non va tralasciata l'osservazione che nessun testo parla dell'evento della Resurrezione in sé, al quale nessuno ha assistito, bensì dell'incontro con il Risorto. E tuttavia anche questi incontri si danno nello stile della sottrazione, nelle modalità di un evento lasciato alla risposta e all'interpretazione degli interlocutori di Cristo. Nel testo più antico a noi pervenuto sulla Resurrezione, contenuto nel cap. 15 della *I Corinzi*, san Paolo rammenta l'incontro con Gesù risorto, in una dimensione che è presentata come collettiva, e che da ultimo ha coinvolto anche lui. L'esperienza evocata dall'apostolo è chiaramente identificabile con la sua conversione, qualificata però come esperienza non visiva bensì auditiva, incentrata sulla frase: «Saulo Saulo, perché mi perseguiti?» (*Atti* 9, 4)⁴⁹, con la quale Gesù rivela l'identità tra i cristiani che Saulo perseguitava e lo stesso Gesù che si era fatto crocifiggere per loro. È un cortocircuito esistenziale e conoscitivo, in cui Saulo vive di colpo il rovesciamento completo dell'identità religiosa escludente in cui fino ad allora si era riconosciuto: ciò che egli riceve è l'amore che promana dalla croce di Cristo, ed è questo a renderlo per qualche giorno fisicamente cieco. È evidente che il racconto di Paolo, come quello degli *Atti* che ci parla della sua conversione, allude a un altro "vedere", che non è quello esteriormente oculare, di tipo empirico e constataivo, non perché l'esperienza empirica sia in contraddizione con la "visione" di Cristo, quanto perché la trasforma in qualcosa di più e di diverso, in una sorgente di significato, in un incontro che modifica dall'interno la percezione umana del mondo. Dopo la sua cecità momentanea, che dura esattamente tre giorni, Paolo recupera gli occhi, ed è come se egli fosse già morto e risorto a vita definitiva nella nuova mediazione illuminante e salvifica di Gesù Cristo.

Il testo evangelico più antico, che in base alle ricerche moderne è il vangelo di *Marco*, conferma in pieno questa tendenza, aggiungendovi le affascinanti complicazioni di un mistero testuale. Infatti la parte finale sulla Resurrezione è stata aggiunta in un secondo momento nel testo che ci è pervenuto, mentre il racconto autenticamente marciano si conclude con le donne che vanno al sepolcro e incontrano un giovane angelico, il quale annuncia che Gesù non è più lì ma in Galilea, dove attende i suoi discepoli. Le donne se ne vanno con tremore e stupore (16, 8), e nulla di più ci viene detto nel testo accertabile come marcia-

⁴⁹ Come testo greco mi sono riferito a *Novum testamentum Graece*, a cura di E. e E. Nestle e B. e K. Aland, Stuttgart 2013.

no. La maggior parte degli studiosi ritiene sia questa la conclusione del testo originale, anche se essa è apparsa troppo abrupta per le regole compositive antiche, per cui la si è completata con una chiusa breve o con una conclusione più lunga che è diventata quella canonica⁵⁰. Al di là dello *status quaestionis* filologico, è certo che il vangelo marciano non voleva che il lettore si soffermasse su singoli aspetti prodigiosi e sensazionali, che allontanassero dall'autentico significato della Resurrezione, designata come incontro che dovrà svolgersi in Galilea, non solo perché la Galilea è stata probabilmente il teatro dei primi incontri con il Risorto, da intendersi come originariamente collettivi⁵¹, ma soprattutto perché la Galilea è stata la regione dove Gesù ha iniziato e svolto gran parte della sua predicazione. Il significato profondo della Resurrezione è dunque la comprensione del messaggio di Cristo, che è in piena armonia con la fede nel Risorto perché fornisce gli occhi in grado di vederlo.

Il vangelo di *Matteo* (primo nell'ordine tradizionale, presumibilmente secondo nell'ordine di composizione) racconta decisamente di più rispetto all'*Ur-Markus*, ma in termini quanto mai generali, inserendo eventi simbolici come un terremoto e l'aspetto «come di folgore» dell'angelo annunciatore, tutti segni questi tipici di una teofania, che nel nostro caso è naturalmente una cristofania. Gli incontri matteani con il Risorto sono estremamente essenziali, e si riducono in sostanza a due indicazioni teologiche di simbolismo motorio: la prima, di carattere introduttivo, consiste nell'indicare alle donne al sepolcro – da parte degli angeli in 28, 7 e da parte di Gesù stesso in 28, 10 – la Galilea come luogo in cui tutti i suoi seguaci lo potranno vedere; la seconda e definitiva consiste nell'ordine finale dato da Gesù di andare a battezzare tutti i popoli della terra, inframmezzate dall'episodio dei dirigenti ebraici che accusano i discepoli di aver trafugato il suo corpo. Si delineano due importanti motivi, presumibilmente di origine storica: il rimando alla Galilea come sede eminente degli incontri con Gesù risorto, il che lascia capire che l'incontro delle donne con Gesù riflette un'esperienza individuale che poi è stata coordinata con la tradizione galilaica; e il motivo, ovviamente gerosolomitano, del se-

⁵⁰ Cfr. J. GNILKA, *Marco*, tr. it. di G. Poletti, Assisi 1998, pp. 923 e 932-43.

⁵¹ Rimangono valide su questo punto le analisi di P. SEIDENSTICKER, *Die Auferstehung Jesu in der Botschaft der Evangelisten. Ein traditionsgeschichtlicher Versuch zum Problem der Sicherung der Osterbotschaft in der apostolischen Zeit*, Stuttgart 1967.

polcro trovato vuoto. I racconti evangelici devono aver unificato le due tradizioni, rovesciando l'ordine di precedenza per il maggior prestigio e significato teologico della capitale giudaica, sede della primissima Chiesa apostolica cristiana. *Matteo* comunque conferma e amplifica l'interpretazione marciana di un evento centrale, il cui significato si sprigiona a partire dall'acquisizione di una presenza costante di Gesù al fianco di chi crede in lui, «fino alla fine del mondo», come recitano le ultime parole del vangelo (28, 20).

Il vangelo di *Luca* impernia la sua presentazione teologica della Resurrezione sull'episodio dell'incontro dei due discepoli col maestro sulla strada di Emmaus, un racconto sapientemente orchestrato e di grande forza poetica e religiosa, interamente giocato sul motivo del mancato riconoscimento, che interviene solo allorché il Gesù risorto benedice il pane scomparendo subito dopo, trasparente riferimento alla reale presenza di Gesù morto e risorto nella mensa eucaristica. È a questo punto che troviamo il termine *hodós*, strada, via da seguire, indelebilmente associato all'episodio: «Non ci sentivamo ardere il cuore mentre ci parlava lungo la via [*en tê hodô*], mentre ci spiegava le Scritture?» (24, 32). In questa pericope il terzo vangelo sviluppa una dialettica profonda tra il vedere con gli occhi fisici, che fallisce di fronte alla difficoltà umana a intendere il vero messaggio della Resurrezione, e il vedere con gli occhi del cuore e dell'anima, che si aprono in un istante preciso, quello della benedizione eucaristica, che funge da cerniera tra i due àmbiti del vedere, unificati una volta che li illumina la luce d'amore del Risorto. Dopo la rivelazione di Emmaus i due discepoli tornano al luogo che avevano lasciato pieni di tristezza, a Gerusalemme, e agli undici, che avevano appena visto anch'essi il Signore, «narrarono delle cose accadute lungo la via [*en tê hodô*] e di come lo avevano riconosciuto nella frazione del pane» (24, 35). I due incontri con il Risorto sono da intendersi come simultanei, e rendono possibile la comunità della Chiesa, in cui Cristo è perennemente presente. La sua scomparsa alla vista non è un segno di assenza, ma di presenza definitiva nei discepoli che seguono la sua stessa strada.

Il quarto vangelo di *Giovanni* sviluppa con la grande originalità teologica che lo caratterizza questa dialettica, che si articola attorno a due momenti. Il primo è l'incontro di Maria Maddalena con il Risorto, inizialmente scambiato per un giardiniere, e da lei riconosciuto nella toccante apostrofe con cui egli la chiama per nome, seguita dal famoso *Noli me tangere* (*mé mou háptou*: 20, 17), frase che in passato c'è stata

la tendenza a equivocare in chiave sacralizzante e quasi tabuistica, e che sta invece a significare che Maria non deve trattenere Gesù, aggrapparsi a lui come un possesso, bensì albergarlo nel suo cuore come conferma definitiva della sua provenienza divina e della sua volontà di salvezza di coloro che lo amano. Il secondo fondamentale momento risurrezionale, particolarmente equivocato, è l'episodio della cosiddetta incredulità di Tommaso, il cui significato di validazione non sta affatto nel gesto del discepolo di toccare con mano le ferite di Gesù – il testo non dice mai che questo avvenga –, ma sta nell'atto finale di aver fede (*pistis*) in Gesù senza toccarlo⁵², che si traduce subito nella più solenne professione cristologica dell'intero vangelo, fatta appunto pronunciare a Tommaso: «Mio Signore e mio Dio!» (20, 28). L'insegnamento dell'episodio si condensa nella frase finale di Gesù: «Perché mi hai visto tu hai creduto, ma beati coloro che non hanno visto e hanno creduto!» (20, 29), un detto di sapore enigmatico, come accade di frequente in *Giovanni*, e che è la meditazione del fedele a dover sciogliere in un esercizio di penetrazione e di comprensione.

L'interpretazione di questo versetto è difatti controversa, specialmente riguardo alla resa corretta dei tempi verbali del testo greco. Ma queste sono considerazioni secondarie rispetto al messaggio centrale relativo alle modalità – alla *méthodos*, all'*hodós* («Io sono l'*hodós*» dice il Gesù giovanico: 14, 6) – del vedere, da collegarsi alle modalità del “credere”, cioè del *pisteuein*, significante sì l'aver fede (*pistis*), ma non nella maniera soggettiva di un'adesione cieca a qualcosa o a qualcuno in cui dovremmo “credere”, secondo le tipiche semplificazioni moderne ormai dimentiche del significato delle mediazioni che hanno preceduto il moderno. Il *pisteuein* nel quarto vangelo, come nell'intero Nuovo Testamento, tutto è tranne che un'adesione puramente soggettiva che dipenderebbe esclusivamente dalla decisione del singolo. Esso è piuttosto un atto esperienziale che dà luogo a un'autentica “certezza”, che è l'area semantica dell'originario termine *pistis*, e denota un altro “vedere”, con gli occhi del cuore e dell'anima come in *Luca*, ma senza alcuna contraddizione coi procedimenti di validazione e controllo del vedere empirico e della ragione, che, lungi dall'essere contraddetti dal vedere della *pistis*, ne sono sostenuti e guidati con una forza indefinibile e insostituibile. Capiamo che il vedere assicurato dalla *pistis* non è

⁵² Cfr. R.E. BROWN, *Giovanni. Commento al vangelo spirituale*, tr. it. di A. Sorsaja e M.T. Petrozzi, Assisi 2005, pp. 1318-19.

una semplice constatazione esterna né una mera adesione interna, ma è piuttosto il dialogo (Kant e Schiller direbbero il libero gioco) tra tutte le facoltà del vedere, del sentire e del conoscere, messe nella direzione, nell'*hodós*, della Mediazione che dà loro un indefettibile oggetto e in tale oggetto le fa riposare.

Il vedere mediato e a sua volta mediatore della *pistis* cristiana non risolve magicamente tutti i problemi, ma ne rende possibile una chiave di lettura e di soluzione, introduce a una dimensione altra che innerva e sorregge ogni nostra esperienza. L'incontro con il Risorto non è la formula che dissolve illusoriamente tutti gli angoli bui della nostra vita e del suo corso nel tempo, è al contrario la luce che permette di rischiararli, sostenendo e aprendo il nostro vedere alla totalità del fenomeno della nostra vita, alla pienezza oggettuale della nostra esperienza. Da questo dato storico ed esperienziale proviene il *sensu* del nostro vedere, che sarebbe una colpevole cecità ignorare, in un'epoca che ha fatto delle contraffazioni visive una legge universale di massa, nel convincimento di poter esporre tutto negando la ragion d'essere dell'esposizione, ignorandone la prodigiosa dialettica transitiva e significante, da cui scaturisce l'umano e la sua posizione del mondo e nel mondo. Ma la vista umana ha la facoltà di risorgere dalla sua negazione, purché si sia disposti ad aprire lo sguardo sull'Oggetto che l'ha fatta nascere.

Siempre nos quedará París (bien entendido: París 1889)

FÉLIX DUQUE

The Universal Exhibitions are, in each case, the “exposure” of the world, the way in which, in a privileged place, the whole world reflects its prejudices, its contradictions and desires. Far from utopia, exposure crudely says what the world is. The Expo of Paris 1889 celebrates the conjunction of republican democracy (not without sarcasm: 20 years haven’t yet past after the slaughter of the Commune), the triumph of the machine over the bodies and the supposedly natural things (now reduced to resources), and the resulting dominance of the spectacle of reality: the beginning of the *image of the world* in which colonialism tries to hide his lust for profit at the expense of the suffering of the “other”, provided this latter has to represent himself, on condition that he can be, in the same time, the one who represent and subjugates the image of the world. Now, relations have changed, and Europe is thrown at the margin of his own arrogance. From Milan: “We’ll always have Paris”; that is: always outside, it will remain to us the nostalgia for what – we know now – already was since ever (to ti en einai) simulacrum, mock of the essence of the West.

Esa confesión resignada, aunque no exenta de anacrónico orgullo, es la que proferiría hoy cualquier intelectual ilustrado eurocéntrico (valga la redundancia) a la vista del declive, no ya del colonialismo imperialista (que hoy toma formas – de alcance planetario – más sutiles, más efectivas y mucho más difíciles de combatir e incluso de reconocer en algunos casos), sino incluso del sentido y relevancia actuales de la Ilustración y de Europa. Por lo demás, la frase remite (¿quién podría ignorarlo?) a las palabras de despedida que Rick dirige a Ilsa en el film *Casablanca*: “*We’ll always have Paris*”: consuelo insuficiente para los tristes amantes, pero compensado, y con creces, por la sensación agri dulce de suponer que su separación surtirá efectos favorables en la noble lucha del marido activista contra el execrable nazismo (el film de Michael Curtiz fue rodado en 1942, justo en medio de la gran con-

tienda mundial). Hoy, me temo que nadie hallaría otra compensación que la de volver a pasar unos días de turismo en París: una ciudad por otra parte cada vez más degradada por la industria del espectáculo, que explota *pro domo* la nostalgia despertada por quienes presienten (y lo presiente, en el fondo, todo europeo medio) que, dentro de poco, ya ni siquiera París les va a quedar como refugio de la ciudad y el país en que forzosamente habitan y malviven.

Con todo, la precisión histórica (lugar y tiempo) del paréntesis del título matiza irónicamente a éste, haciendo un poco risible el romanticismo nostálgico de aquél. ¿Qué *nos quiere* decir el paréntesis? Quiere decir, entre otras cosas: técnica y dominio, cultura expresada ideológicamente por las esbeltas estructuras de hierro y cristal: elevación y transparencia, higiene de los espacios y belleza de las instalaciones, que permiten la exhibición limpia y neta de los “trofeos” alcanzados por la coyunda de la industria de la locomoción y de la comunicación hertziana y, al cabo pero no con menor vigor, por la perfección siempre progresiva de la industria de armamento: locomoción, comunicación y conquista que implicaban la sumisión “voluntaria” a la Metrópoli por parte de los pueblos protegidos de sí mismos, de su propio salvajismo, y por ende considerados como *protectorados*; y de paso, por parte de los *citoyens* y de las elites colonizadas desde fuera y a su vez dominadoras hacia dentro, reconocimiento admirativo de la supremacía de la república y la democracia liberal francesas frente al decadente *British Empire* y su monarquía victoriana (prolongada hasta la Segunda Guerra Mundial, y por tanto mucho después de la muerte de Victoria, Reina de Gran Bretaña y Emperatriz de la *Commwealth*): una presunta supremacía alcanzada por Francia en dura pugna por liderar la expansión mundial de la civilización maquinista occidental, y que ayudara por otra parte a olvidar la ignominiosa masacre de la *Commune*, por parte del Gobierno de esa misma Tercera República que, con la ayuda y aquiescencia del ejército prusiano que acababa de vencer a los ejércitos del *Seconde Empire*, tras tomar a sangre y fuego la ciudad de París organizó la siniestra oleada de fusilamientos de los *communards*. Y todo ello, acaecido sólo dieciocho antes del evento: la gran *Exposition Universelle* de París (del 6 de mayo al 31 de octubre de 1889), dedicada – ¿quién podría dudarle? – al centenario de la Revolución Francesa de 1789 (el segundo centenario fue, por cierto, más modesto en sus celebraciones y homenajes: más bien sirvió de ajuste de cuentas por parte de intelectuales *revisionistas* de una Quinta República

que, veintiún años después de las famosas revueltas de Mayo de 1968, intentaba a duras penas prolongar un *Welfare State* socialdemócrata que comenzaba ya a dar signos de debilidad frente a las fuerzas de un pujante neoliberalismo, sostenido y propulsado políticamente por el eje formado por George Bush padre (sucesor y heredero de Ronald Reagan), Margaret Thatcher y Helmut Kohl).

Y bien, ¿qué puede decirnos hoy el grandilocuente título de *Exposición universal*, cuando acaban de pasar los fastos de la celebrada en Milán (del 1º de mayo al 31 de octubre de 2015), ennoblecida por la bienintencionada consigna de: *Nutrire il pianeta?* Por lo pronto, parece querer decir algo que rebaja un tanto los humos de la celebración, a saber: que lo “universal” ha de ceñirse y reducirse a este nuestro “planeta”, en el cual millones de personas pasan hambre: *Universal* nos suena hoy, si acaso, a una productora y distribuidora cinematográfica: *Universal International Pictures*. Ha pasado desde luego la época en que ese adjetivo remitía al *universo* o *cosmos*, pasadas un tanto las ínfulas de la ya casi olvidada competición espacial ruso-americana, como ocurriera en cambio en la no registrada *New York World's Fair* de 1964-65, propulsada por grandes industrias americanas, empeñadas en hacer efectivo el objetivo: *Man's Achievement on a Shrinking Globe in an Expanding Universe*, y amparada por el enternecedor lema: *Peace Through Understanding*, con su gigantesco globo terráqueo a la entrada de la Exposición: la *Unisphere*, una esfera armilar tan transparente como la democracia (¡pero hueca!), brillante como las carcasas de cohetes y misiles, y enlazada (¿vigilada?) orbitalmente por satélites artificiales.

Unisphere (New York World's Fair 1964-1965). Flushing Meadows. Corona Park. New York. Autor: PLCjr, Richmond, VA, USA (Creative Commons).



Y sin embargo, en dos puntos al menos coinciden dialécticamente la *Exposition* parisina de hace ciento veinticinco años, la neoyorquina de hace cincuenta y la milanesa, concluida hace poco más de un mes: todas ellas (y no sólo ellas, desde luego) coinciden: 1) en la tendencial eliminación de la distancia espacio-temporal por medio de la técnica (la industria maquinista primero, la ingeniería termonuclear después, y la tecnología actual de las comunicaciones y de la manipulación biogenética), de modo que hoy más que nunca tendría vigencia el lema de la *Expo* neoyorquina: la Tierra es un Globo tan encogido que puede ser surcado por satélites orbitales en pocas horas y prácticamente de forma instantánea a través de Internet y sus derivaciones virtualmente, pero a la vez es un Universo en expansión (aunque sea, por así decir, para “andar por casa”) gracias a la explosión exponencial de aparatos celulares y multimedia de comunicación interpersonal; y 2) en la exposición (en sentido literal) de la nación y su metrópolis como *marca de calidad* y *de confianza* de los valores combinados del Mercado mundial de productos tecnocientíficos, de la Economía financiera que establece las diferencias potenciales de los flujos monetarios, y de la Democracia

Parlamentaria del Estado de Derecho, la cual ampara y justifica los otros dos grandes rubros, concentrados en la *libre circulación* de personas, ideas, capitales y mercancías, en virtud de la sujeción, respectivamente, de pueblos, tradiciones, estructuras de parentesco e intercambio simbólico de productos de la tierra. Y es obvio que la marca universal *occidentalizadora* está fagocitando aceleradamente y a nivel planetario a los distintos *localismos* (¿tiene sentido, hoy, hablar de lo “oriental”, en cuanto lo Otro de quien ya parece ser, al menos espectralmente, el Todo?), todavía enclavados en naciones oscilantes entre estados fallidos y aun terroristas (como el *Daesh*), países subdesarrollados y potencias emergentes, según su grado de aproximación al arquetipo ofrecido y propagado en las Ferias Mundiales (tanto más abigarrado y múltiple en sus manifestaciones *exóticas* cuanto más angostado y unitario en sus estructuras *endóticas*: la economía de las corporaciones multinacionales, las finanzas reguladas por las agencias de *rating*, y la ordenación geopolítica, siempre amenazada por las fricciones entre los bloques tectónicos en competencia).

¿Qué puede querer decirnos todo ello? Y más precisamente: ¿Qué puede significar vivir en un mundo universalmente tecnificado y expuesto a la expansión global de la *tecnología*, *sensu lato*? Para empezar, significa desde luego que el contacto directo entre personas, animales y cosas naturales (si es que sabemos ya qué significaba eso de “natural”) tiende a desaparecer de la faz de la tierra, al servir la máquina de mediador, distribuidor e interfaz entre los hombres y el resto de lo existente, hasta llegar a la producción de ciberorganismos y artilugios electrónicos. Ahora empezamos a estar al cabo de la calle que comenzara en París en 1844 y tuviera su primer apogeo en la primera exposición universal propiamente dicha: *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* (Londres, 1851; recuérdese que *industry* significa también ingenio y diligencia), reunida en el fantástico *Crystal Palace* de Joseph Paxton: arquetipo señero de todos los centros comerciales y *shopping malls* que tachonan hoy la superficie terrestre, y desaparecido en un incendio en 1936.

The Crystal Palace. The Foreign Department. Londres, Hyde Park.
Autor: J. McNeven. Litografía coloreada de 1851 (Public Domain).



El mundo en sus manos, a través de las posibilidades brindadas: 1) por los diversos medios de transporte (ferrocarril, automóvil, avión), por medio de los cuales la máquina parece posibilita el contacto de los seres humanos entre sí y de los distintos lugares en que ellos habitan, con desplazamientos continuos de hombres y mercancías, pero *ejemplarmente expuestos* en el circuito cerrado – pero “abierto” al aire y la luz – de estructuras *crystalinas* (dicho sea también en el sentido de la repetición estructural, como en los cristales de la naturaleza): expansión mercantil por contracción física: la disminución de las distancias y del tiempo; sólo que antes se ha insertado un cauto “parece”; pues, en efecto, es la maquinaria misma la que dispone el paisaje, trabajándolo como escenario y convirtiéndolo en decorado, desbaratando así la distinción entre ciudad y campo, entre centro y periferia, creando no-lugares (la estación de ferrocarril, el aeropuerto, los shopping malls, los recintos feriales. La obsesión *comunicacional*, globalmente expansiva, acaba por convertir a las ciudades, de urbes, en metrópolis (marca-nación), y luego en megalópolis (marca-imperio); y de éstas, en *no-ciudades: Mépolis* (marca-global): los ganglios o nódulos del intercambio generalizado de conocimientos, mensajes y mercancías. Y a la inversa (una inversión

que literalmente *da lo mismo*): 2) mientras que los medios de locomoción, si personalizados, son llamados antitéticamente – y con justicia poética –, de un lado: *das Auto* (siendo el *autòs* la máquina misma, no su conductor), y del otro: *la macchina, tout court*; mientras ello remite a un mundo ya *naturalizado* – digo –, los medios de comunicación (no en vano denominados, en general, como *media*) tienden por su parte a limitar ese contacto físico y espacio-temporal, para acabar convirtiendo la comunicación en un flujo fantasmático y casi *inmaterial*. A este respecto, Walter Benjamin *sabía ya* (mientras que nosotros lo *vivimos*, muchas veces sin darnos cuenta de ello) que la percepción es *cinética*, que recoge imágenes móviles emitidas por medios técnicos de telecomunicación (recogida, registro, modificación, retransmisión comunicación y reproducción), y que, por consiguiente, la tardomodernidad maquinista no admite ya en absoluto la existencia de un observador puramente *contemplativo* (se trata de una extraña “pasividad”, que acaece en la acción misma de la pasividad tecnológica).

Pues bien, la conjunción planetaria de la locomoción y la comunicación desemboca en la expresión: “globalización” (tan popularizada hoy, que está ya al borde de perder toda *significación*) entendida *in primis* como la posibilidad de establecer *in situ* un intercambio mundial inmediato, simultáneo y recíproco de los diversos modos de considerar al extraño (en su cosmovisión y cultura) desde una estructura tecnológica, económica y política compartida, la cual alimenta a su vez una nueva óptica y perspectiva *estética* (también en el sentido antiguo del término *aísthesis*, en cuanto transformación y manipulación de los diversos órdenes sensoriales – lado subjetivo – y sensibles – lado objetivo –, a través de aparatos sinestésicos y multimediales). El resultado de esta globalización *neoestética* es el siguiente: allí donde termina la distancia física comienza la diferencia antropotécnica, a través del surgimiento de otra “distancia” que ya no espaciotemporal, sino que pertenece al régimen *político* (Jacques Rancière diría incluso: *policial*) de la distribución mediática del hecho de ser diferente; al cabo, diferente de mí mismo, constituido como estoy por la multiplicidad entrecruzada de flujos y reflujos de las imágenes de los otros: de las *imágenes otras*; una novedosa y plausible reivindicación, dicho sea de paso, de las trayectorias que construyen y distribuyen los flujos de la *perceptio* y el *appetitus* en la *monadología* leibniziana).

Haciendo de necesidad virtud, y retorciendo los estereotipos identitarios con los que las autoridades intentan – según se nos dice – *pro-*

tegermos de lo extraño, podríamos entresacar de todo esto una lección político-estética, a saber: que no hay derecho humano a la igualdad *en general* (la igualdad ante la ley que, por definición, es *universal*) sin el derecho a ser considerado como diferente, y no como el mero reflejo de un otro, entendido como mi *alter ego* (o mi *próximo-prójimo*), sino refractado en una suerte de caleidoscopio infinito, siempre a pique de romperse en múltiples fragmentos, como los espejos rotos de *La dama de Shanghai*, de Orson Welles. De este modo, el tema de la *identificación* por *asimilación* (el otro es admitido si y sólo si se adapta a mis costumbres, tradiciones y modos de ser en general), se torna en el problema de la *individuación* por *alteración*: haciendo la vivencia de mi mundo interior como *exposición* (pues no hemos dejado de hablar de ello en ningún momento) enmarcada en un contexto tan familiar como surcado por líneas de alienidad, el “yo” primero – identitario, por reflexión – comienza a abrirse a ese segundo “yo” – entrañado en la extrañeza, por refracción –; como decía Henri Bergson: *ainsi se forme un second moi qui recouvre le premier*¹. Sólo que hay que apresurarse a decir que, contra la ficción bergsoniana del “yo” primigenio, auténtico, de la *durée*, sería menester darle la palabra, siquiera sea en este solo punto a Jacques Lacan, para quien ambos “yo” son *ficticios* (no en cambio “ficciones”): el primero, el gran *Selbst* – por decirlo con el término alemán – sería el *moi idéal*, mientras que el segundo sería el *je spéculaire*, esto es el yo social, la *personne-masque*: el modo en que soy visto –y construido– por los otros. Y hay que aprender a convivir con ambos: con el yo reflejado y con el yo refractado; pues todo intento de reducción del uno al otro conllevaría la paranoia narcisista o la rotura esquizofrénica.

Sirva este breve esbozo de “instrumental” teórico para enfrentarnos al problema de la *exposición* del Otro en la *Exposición universal*. Mientras que en los viajes de descubrimiento (un eufemismo para enmascarar la conquista, el botín y, al límite, el exterminio): de los siglos XVI a XIX, el europeo aprendió a ser *colono* a base de revestir e *invertir* ideológicamente al nativo, al indígena (del latín *inde* y *gens*: “la gente de allí”, del lugar), estigmatizándolo como el “extraño” y viéndolo al extremo como el *salvaje* (cuando, obviamente, el *extranjero* es el colonizador), hoy en cambio, más allá del asombro y la distancia cultural, estamos enfrentados a la ardua tarea de volver a convertir al “extraño”

¹ “Les deux aspects du moi”; en: *Essai sur les données immédiates de la conscience*. F. Alcan. París 1889, p. 105.

en un ser-otro, o sea: en un interlocutor válido precisamente por su *alteridad inalienable*, propiciando así la introducción en el propio cuerpo sociopolítico (inmunidad de la comunidad) de lo extraño y lejano, así como cancelando idealmente además – desde el punto de vista personal – la lejanía, al reconvertirme en eso que yo de siempre ya era: a saber, *el otro de mi propio yo*, precisamente por aceptar al otro como un “yo” que difiere de mí por ser otro; trivialmente, que es “yo” por no ser como yo, con efectos retroactivos sobre mí. Pues, como decía Arthur Rimbaud: *Je est un autre*.

La tarea es, en efecto, ardua, y de incierto resultado. Basta atender al flujo de masas humanas *on the move*, de migrantes que el poder se empeña hoy en clasificar – según su posible utilidad en el país de acogida – como: 1) refugiados políticos (capaces de pagar fuertes sumas de dinero a las mafias que facilitan la traslación a “otro mundo”: el nuestro, y que, justamente por ello dejan ver su posible *acomodación* en el sistema productivo primero, y demográfico después); 2) emigrantes económicos (un sarcasmo metonímico, éste), a quienes no empujan solamente las guerras ni solamente los regímenes no democráticos, sino también y desde luego el hambre de sus tierras de origen; y finalmente 3) los “hombres sin rostro”, los inmigrantes llamados “ilegales” y “sin papeles”, que rechazan toda identidad de origen: pura, desnuda vida humana, que bien quisiera ser “revestida” especularmente, que alguien le pusiera la “máscara” del reconocimiento, y que ello le permitiera reflexionar sobre su *moi idéal*: el “hombre sin propiedades” (*pace* Musil): el grado cero de la existencia.

Podemos trazar a grandes rasgos la historia de esa inversión *colonial* (bien distinta, por lo demás, a la colonización griega y fenicia), por la que el “colono” se convierte en el señor del “natural” colonizado (baste mencionar aquí el caso de Robinson y Viernes), al igual que la técnica, la industria y el comercio trastocan e invierten el *orden natural de las cosas*. Y es que basta un punto de reflexión para caer en la cuenta de que es el factor artificial el que moldea la relación intercultural.

Algunas citas al respecto, ya clásicas. El Abate Raynal, emocionado, cantaba – más que escribía – las excelencias de su siglo y de su condición de europeo en la *Introduction générale a su Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (de título tan largo como esclarecedor): “C’est là enfin que, voyant à mes pieds, ces belles contrées où fleurissent les sciences & les

arts, & que les ténèbres de la barbarie avoient si longtemps occupées, je me suis demandé: qui est-ce qui a creusé ces canaux? Qui est-ce qui a desséché ces plaines? Qui est-ce qui a fondé ces villes? Qui est-ce qui a rassemblé, vêtu, civilisé ces peuples? & qu'alors toutes les voix des hommes éclairés qui sont parmi elles m'ont répondu: c'est le commerce, c'est le commerce."²

Claro que, como hemos dicho anteriormente, de poco valdría el régimen económico que sustenta y promueve elpreciado comercio internacional si éste no viniera amparado por un Estado de Derecho bien constituido; es decir, literalmente llevado a la existencia por una Constitución, en y por la cual puedan los ciudadanos verse reconocidos recíprocamente en calidad de tales, y sentirse iguales al amparo de leyes emanadas a partir de esa Constitución. Y es evidente entonces que la conjunción de comercio internacional y constitución estatal habrán de conceder *lógicamente* (que no “naturalmente”) la supremacía cultural y política el continente que ha engendrado esa impar constelación, a saber: Europa. Por ello, no es extraño encontrar en el filósofo que abre la Modernidad: Immanuel Kant, esta franca profecía, modestamente contenida en un paréntesis, a saber, que el progreso del género humano hacia lo mejor se apoya en: “un curso regular de mejoramiento de la constitución estatal en esta nuestra parte del mundo, en nuestro continente (que probablemente dictará algún día las leyes a todos los demás) (*wahrscheinlicher Weise allen Anderen dereinst Gesetze geben wird*).”³

Tenemos ya localizado el objeto de toda *Exposición* o *Feria mundial* que se precie, a saber: el comercio internacional; e igualmente, el tiempo y lugar privilegiados desde el que las condiciones de posibilidad de esa exposición (de poder) se expanden de manera tan imperial *ad extra* como democrática (o al menos, republicana, si queremos observar la distinción kantiana) *ad intra*, a saber: la Europa ilustrada del segundo tercio del siglo XVIII y el primero del siglo XIX. ¿Qué nos falta? Obviamente queda aún por efectuar el “empaquetado” del produc-

² GUILLAUME-THOMAS RAYNAL, *Histoire philosophique des Deux-Indes* (1770). Pallet. Genève 1780; Livre I., p. 3.

³ I. KANT, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784). Tesis 9^a. En: Werke. Gruyter. Berlín 1968; Ak. VIII, 29.

to, así embellecido, el vehículo de *promoción* de las mercancías como revestimiento de lujo, a saber: las *bellas artes*, separadas justamente por entonces de la técnica (que va dejando a su vez de ser artesanal para hacerse mecánica). Oigamos a André Chénier, pocos años antes de que le cortaran la cabeza revolucionarios ahitos de esa Ilustración a la que él dirigía sus trenos poéticos: «Torricelli, Newton, Képler et Galilée, / Plus doctes, plus heureux dans leurs puissants efforts, / À tout nouveau Virgile ont ouvert des trésors. / Tous les arts sont unis: les sciences humaines / N'ont pu de leur empire étendre les domaines, / Sans agrandir aussi la carrière des vers.» Por cierto, es difícil evitar una cierta sonrisa desilusionada al oír a Chénier denominar *sciences humaines* a la fusión de la física matemática y la unión de las *arts*, esto es: de las técnicas, siguiendo literalmente el programa de *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

Benoît-Louis Prevost: Encyclopédie. Frontispicio de la edición de 1772. Fuente: Gallica-BNF (Domaine public).



En fin, como diría Hegel pocos años después, cuando todas las condiciones de una cosa están puestas, la cosa entra en la existencia. Y esa “cosa” colosal fue, nada menos, la Humanidad por fin unificada bajo la égida de la Paz y del Progreso, concentrada esa Humanidad, a su vez, en Europa, estando en fin ésta todavía más concentrada por una Francia como guía y luz de los destinos del mundo en el siglo XX, siendo París la capital de Francia, de Europa y del Mundo (de acuerdo con eso, Benjamin se había quedado corto al calificar la *Cité-Lumière* de “capital del siglo XIX”). Todo ello, previsto y propulsado por Victor Hugo, el gran poeta visionario, exiliado por el régimen imperial de Napoleón III, y redactado (¿cómo no?) para servir de introducción a la *Paris-Guide* de la Exposición Universal de 1867, promovida y patrocinada por ese mismo régimen. He aquí algunos de los tópicos más poéticamente universales (y algo cursis, en verdad): “Au vingtième siècle, il y aura une nation extraordinaire. [...] La nation centrale d’où ce mouvement rayonnera sur tous les continents [...] sera plus qu’une nation, elle sera une civilisation; elle sera mieux que civilisation, elle sera famille. [...] Un peuple fouillant les flancs de la nuit et opérant, au profit du genre humain, une immense extraction de clarté. Voilà quelle sera cette nation. Cette nation aura pour capitale Paris, et ne s’appellera point la France; elle s’appellera l’Europe. Elle s’appellera l’Europe au vingtième siècle, et, aux siècles suivants, plus transfigurée encore, elle s’appellera l’Humanité. [...] O France, adieu! Tu es trop grande pour n’être qu’une patrie. Encore un peu de temps, et tu t’évanouiras dans la transfiguration. Tu es si grande que voilà que tu ne vas plus être. Tu ne seras plus France, tu seras Humanité. [...] Adieu, Peuple! Salut, Homme! Subis ton élargissement fatal et sublime, ô ma patrie, et, de même qu’Athènes est devenue la Grèce, de même que Rome est devenue la Chrétienté, toi, France, deviens le monde.”⁴

⁴ Escrito en Hauteville-House, Isla de Guernsey, marzo de 1867. Textos extraídos del cap. 1º (“L’Avenir”) y último (“Déclaration de paix”). En: Actes et paroles. Oeuvres complètes, vol. Politique. Éd. «Bouquins» – Robert Laffont. París 1985, pp. 3-6 y 43.

E. Cicéri, Vista oficial a vuelo de pájaro de la Exposición de 1867 (Commons).



Y esto lo decía un adversario del régimen bonapartista, asqueado del golpe de estado que la flamante Segunda República se dio a sí misma en 1851 a manos de su Presidente, el ciudadano Luis Napoleón, al punto autoproclamado *Empéreur des Français*, como su tío abuelo (aunque hoy los investigadores dudan de ese origen, considerando que ese sujeto no había sido más que un impostor arribista). El *Manifiesto* está escrito tres años antes de la Guerra Franco-Prusiana: tras la derrota francesa, el anciano Apóstol de un socialismo utópico anticomunista volverá a su país en septiembre de 1870, seis meses antes del levantamiento del pueblo parisino y de su organización autogestionaria en comunas: un experimento que Hugo seguirá con interés, pero desde Bruselas, y con sentimientos cruzados. Por lo demás, el fuerte sentimiento europeísta del poeta se había manifestado ya en el *Congrès de la Paix Européen* de París, 1849, que él presidiera, y al que dedicara un inflamado discurso. Y precisamente en 1867, el año de la *Exposition* parisina para cuya Guía escribiera el texto citado, Frédéric Passy fundará, también en París (y en medio de fuertes tensiones por la victoria de Prusia sobre Austria y el peligro inminente de la guerra contra Francia), la *Ligue Internationale de la Paix et la Liberté*, cuyo órgano

será una revista periódica de elocuente título: *Les États-Unis d'Europe* (Liga y periódico dejarán de existir tras la derrota de 1870).

Y es que las buenas intenciones de Victor Hugo, de Louis Blanc, Passy y tantos otros se estrellaban impotentes, desde luego, con los graves problemas del momento: en primer lugar, la cuestión social, escenificada ya en el siguiente Congreso por la Paz (Berna, 1868), con el triunfo de los socialistas radicales; y en el otro extremo, el auge de los nacionalismos chovinistas, cuyo progreso industrial precisaba de la expansión imperialista para extraer recursos y materias primas de los países colonizados.

Primer número del dominical *Les États-Unis d'Europe*.

Fuente: Gallica-BNF (Domaine public).



Bureau central: Imprimerie internationale de France

En verdad, el socialismo y los nacionalismos chovinistas sólo tenían en común su obsesión por encarnar, o al menos guiar y dirigir – cada uno a su modo y manera – el ideal de una “Humanidad” unificada por la paz y el progreso científico, industrial y comercial. Y hay que reconocer que, al menos desde un punto de vista lógico, los socialistas tenían mejores razones para optar a ese puesto, ya que se trataba de un movimiento *internacional* (según el famoso título, además, de su himno),

aunque en seguida las diversas tensiones entre comunistas, anarquistas y socialdemócratas pusieron de manifiesto la quiebra de su presunto *universalismo*. Más difícil de sostener era la posición de las flamantes potencias colonialistas europeas: ya desde la mentada perspectiva lógica se veía la imposibilidad de defender que una ciudad *singular* (París) se erigiera en cabeza de una nación *singular* (p.e. Francia), y ésta pretendiera convertirse en un continente *particular* (Europa), con vistas a su transfiguración futura en civilización *universal* (la Humanidad). Empeño imposible, porque a la lógica se une la geopolítica: cada potencia (*singular*) europea (*particular*) pretenderá encarnar esa *Universalidad*, con el resultado previsible de la lucha de unos países contra otros, por separado o en alianza coyuntural y efímera. Así, la confrontación ya citada de 1870, bajo los principios universales, y sin embargo contrapuestos, de *Kultur* y *Civilisation* (y el aplastamiento coetáneo del rival socialista y anarquista), no llegó por el momento a convertirse en Gran Guerra gracias a que el flamante Imperio Alemán (el *Segundo Reich*) exigió y consiguió entrar en el reparto del botín colonial en África junto con la Gran Bretaña y Francia. So capa de la abolición de la esclavitud y de la limitación de las bebidas alcohólicas a los “salvajes”, Portugal (la potencia cuyo poder comenzaría a declinar, precisamente por la prohibición del comercio de esclavos) invitó a esos países, junto con Bélgica, España, Holanda y los Estados Unidos a una famosa Conferencia internacional: la llamada *Congo-Conference* (1884-1885), para regular las pretensiones de dominación sobre la cuenca de los ríos Congo y Níger).⁵ El resultado inmediato de esta “Sociedad Internacional para la Eliminación de Costumbres Salvajes”, como la denominara sarcásticamente Joseph Conrad en *El corazón de las tinieblas* fue, como es sabido, el “regalo” del Congo a Leopoldo II de Bélgica (el explorador Henry Morton Stanley, que borrara del *mapa mundi* la última *terra incognita* al trazar el mapa del Congo, acudió a la Conferencia como Delegado de los Estados Unidos, siendo en realidad un agente promotor de los intereses del monarca belga). Pero enseguida se sucedieron otras distintas rapiñas: Francia se apoderó de Túnez (ya lo había hecho de Argelia, desde 1830), Gran Bretaña conquistará el

⁵ También fueron invitados, pero sólo como observadores, los Imperios Austro-húngaro y Otomano, los Países Escandinavos, Rusia e Italia (esta última no había sido invitada en principio, y sólo lo fue, y como observadora, tras insistentes gestiones del Ministro Italiano de Asuntos Exteriores cerca del Canciller Bismark).

Sudán (a expensas del Imperio Otomano) y Somalia; Alemania, ya en 1885, el Camerún y el África Occidental Alemana (la actual Namibia, con capital en Windhoek); España, el Norte de Marruecos; y tras el desastre del primer intento de invasión de Etiopía (Batalla de Adua, en 1896), la Italia fascista celebrará al fin el nacimiento de su imperio con la ocupación en 1935 de Abisinia y Etiopía. Un año antes, en España, la Falange establece 27 puntos programáticos, que serán asimilados después por el régimen franquista, en 1937, y editados en fin en 1940 como “Los XXVI puntos del Estado Español” (<http://www.heraldicahispanica.com/XXVIpuntos.htm>; Franco suprimió el último punto, en el que Falange Española decía no querer establecer pactos con otras fuerzas). El segundo de esos puntos abunda en la idea de lo “universal”, utilizando al efecto un símil casi ferroviario: “España es una unidad de destino en lo universal.” (Al menos se deja libre aquí la “Estación Central Universal” para que otras “unidades” alcancen por su parte su destino). El tercer punto reza: “Tenemos voluntad de Imperio. Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio.” Y se arroga igualmente la hegemonía en “el mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales.” Por fin, el quinto punto deja ver que entre esas “empresas” debiera haber también algunas dedicadas al *vil guadagno*, que diría Petrarca: “España ha de aspirar a ser una gran potencia marítima, para el peligro y el comercio.” (Por cierto, no se entiende qué tenga que ver aquí por qué haya de privilegiarse el mar como vehículo de “gloria y de riqueza”, qué tenga que ver el mar con el “peligro” ni éste con el “comercio”).

Éste es el contexto geopolítico en el que se engendraron las grandes ferias, primero nacionales (París, 1844) y en seguida mundiales, con la Great Exhibition de Londres en 1851, como ya se ha indicado. Las razones de esa representación de un mundo plural, concentrado en una Ciudad que se expone a la vista de todos como siendo a la vez singular y universal (es decir, como una Metrópolis con pretensiones de devenir Cosmópolis), pueden ser enumeradas someramente así:

1. toda la tierra viene a ser reconocida por vez primera como *terra cognita*, y ésta tiende además a estar dominada por las potencias “ilustradas” e industrializadas europeas (Estados Unidos se unirá al fin a fines del siglo XIX, engullendo los restos del maltrecho imperio español): los confines del mundo comienzan a anunciar el fin del tiempo y de la historia: el éschaton es la consecución de la *ecúme-*

- ne; se cumple al fin, pero ahora a nivel global, el sueño de Polibio: “Todas las partes conocidas del mundo habitado (*oikouméne*) están ya bajo el dominio de Roma” (*Historias*, 3.1.4), y el de Plutarco, para quien los romanos han llegado a ser “los Señores del mundo habitado” (*kýrioi tês oikouménês*; *Tiberius Gracchus* 9.6); y ello, sin olvidar desde luego la profecía del propio Jesucristo: “Será predicado este evangelio del reino en todo el mundo (*en hólei têtí oikouménēi*), para dar testimonio del mismo a todas las naciones (*éthnesi*); y entonces vendrá el fin (*tò télos*).” (Mt. 24, 14). Es el programa que la Iglesia Católica (o sea: “universal”) intentará cumplir *urbi et orbe* (al fin, la *misa* no deja de ser un ejercicio de *misión*). Sólo que, en el siglo XIX, el fin ecuménico consiste en la exploración, inventario, distribución y *commercium* mundial de mercancías, para la felicidad de todos los hombres (según el *Manifiesto del Partido Comunista* de 1848) o para la gloria, pujanza y riqueza de los nuevos Señores de la *ecúmene*.
2. El nuevo “evangelio” (la buena nueva) es ahora la *democracia*, apoyada y fomentada por el capitalismo industrial y maquinista, y justificada en su expansionismo mundial por la necesidad de liberar a los pueblos “atrasados” de su propia barbarie. Así, el joven Winston Churchill glorifica como promotor mundial de civilización y de buenas costumbres al *British Empire*, porque éste sirve: “para pacificar las tribus en guerra, administrar justicia donde todo era violencia, arrancarle las cadenas al esclavo, extraer las riquezas del suelo, sembrar las primeras semillas del comercio y el aprendizaje, incrementar en pueblos enteros sus capacidades para el placer y disminuir sus ocasiones de sufrimiento.”⁶
 3. La consiguiente revolución en el modo *eurocéntrico* de vivir y de pensar implica que, en los viajes de exploración, vengan privilegiadas ahora la antropología (etnografía) y las ciencias de la tierra (geografía, mineralogía, botánica), en lugar de la coyunda religioso-militar, propia de las viejas potencias coloniales como Portugal o España.
 4. también por vez primera, una técnica polivalente (es decir, que está comenzando a convertirse en *tecnología*) aúna la producción en serie (banda de montaje) y la locomoción, a la vez popular y personal (ferrocarril y automóvil), con las técnicas de impresión, registro y reproducción de imágenes, permitiendo así la *inversión*

⁶ The River War. An Account of the Reconquest of the Sudan (1902), p. 6 (<http://www.gutenberg.org/files/4943/4943-h/4943-h.htm>).

del mundo en imagen como imagen del mundo: es la tecnología audiovisual, todavía analógica (daguerrotipo, fotografía por impresión sobre gelatina de plata, fonógrafo y cinematógrafo). Estas técnicas establecen desde entonces una alianza indisoluble con las prácticas del comercio a gran escala y con las de la industria cultural y de entretenimiento: aun antes del cinematógrafo, los dioramas y panoramas (piénsese en el gigantesco *Panorama-Bourbaki*, de Lucerna, inaugurado en 1881), la *camera obscura* y la fotografía de lugares y pueblos exótico se introducen en las Ferias y Exposiciones, para difundirse después por ciudades y barrios.

Imagen del Panorama-Bourbaki (Lucerna, 1881) representando la retirada del ejército francés del Este, al mando del General Bourbaki, durante la Guerra Franco-Prusiana de 1870. Autor: Édouard Castres, ilustración de: *L'Aventure Suisse de siècle en siècles*. Migros. Lausanne 1991. (Public Domain).



De este modo, las Exposiciones comerciales y culturales *contraen* en una zona singular de una ciudad singular (una caleidoscópica *caput mundi* dentro de la *capital* de la nación) la pluralidad de pueblos y costumbres del planeta; y por otro lado, a la inversa, la reproductibilidad técnica de imágenes (grabados e ilustraciones en libros, y sobre todo en folletines, revistas y diarios) se *expande* simultáneamente en múltiples lugares mediante la *diseminación* de las salas cinematográficas, con la consiguiente *disipación* del público, distraído por múltiples historias,

narraciones e imágenes fantásticas (siendo a su vez tal disipación – en los dos sentidos del término – lo contrario del recogimiento y unción propio de los templos religiosos, o de la contemplación de las obras de arte en el museo). A este respecto, el homenaje que Walter Benjamin rinde a los primeros films (casi surrealistas) de Walt Disney sobre Mickey Mouse y sus “compañeros” (es bien significativo que Benjamin vierta esa palabra en alemán como “Partisanen”) bien podría valer para las primeras Galerías comerciales, y desde luego para las Exposiciones Universales: “La naturaleza y la técnica, el primitivismo y la buena vida (*Primitivität und Komfort*) han llegado a ser aquí una sola y misma cosa; y bajo los ojos fatigados de gente abrumada por las complicaciones sin fin de la vida cotidiana, gentes para quienes el fin de la vida no se muestra sino como el último punto de fuga en una perspectiva infinita de medios, surge la imagen liberadora (*erlösend*, incluso: “redentora”; F.D.) de una existencia que en cada giro (*Wendung*: alusión al cambio de secuencia, F.D.) todo momento se basta a sí misma del modo más simple y a la vez más placentero (*Komfortabelste*), una existencia en la cual un automóvil no pesa más que un sombrero de paja y la fruta del árbol se redondea tan rápidamente como la barquilla de un globo aerostático.”⁷ Como dice también Benjamin, al “hombre de la multitud” (de Poe y Baudelaire) se le insufla con el cinematógrafo la posibilidad de la *apercepción* de sí mismo, la sensación de ser sujeto y objeto a la vez de la narración fílmica; el público – dice – ya no es un lector o un mero espectador, dice, sino un *Examinator*, *doch ein zerstreuter* (“un examinador, sin embargo distraído”).⁸

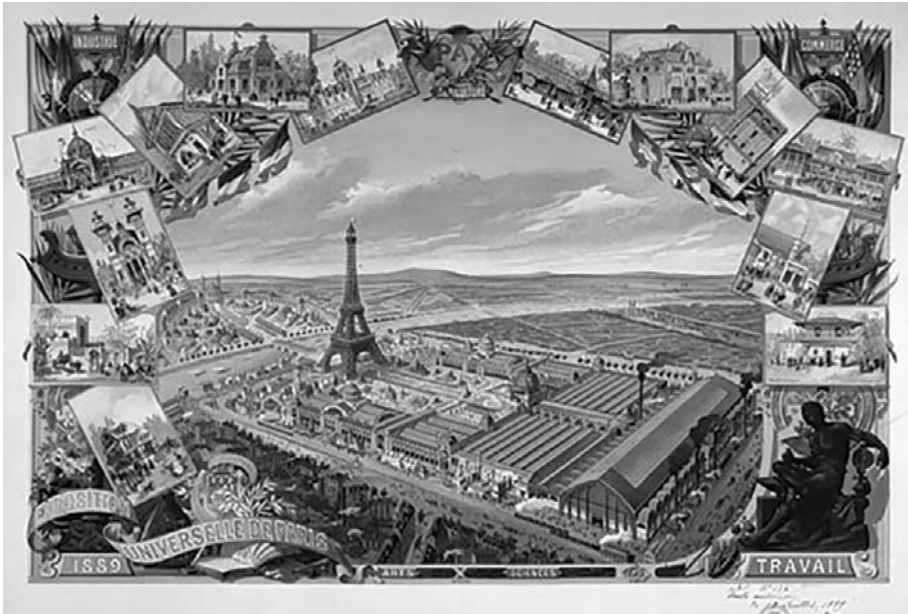
Toda esta preparación era necesaria para poder acceder en fin al sentido de las exposiciones universales en general y de la de París en 1889, en particular. En ellas acaece la verdadera época de la imagen del mundo (*pace* Heidegger, el cual nunca, que yo sepa, habla de ellas). En esta *nuestra* época (“nuestra”, puesto que la tendencia no ha hecho sino crecer desde 1851 hasta hacerse hoy mundilocal, puntual y diseminada a la vez, y confundiendo intencionadamente el espectáculo de masas, el comercio internacional y la dominación geopolítica), en esta era del *global entertainment* se hace representable para las

⁷ *Erfahrung und Armut*. En: *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1991; II,1, 218.

⁸ *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Kap. 15. En ed. cit. (1980) I, 508.

masas (o en imagen ideológica: para individuos considerados como consumidores narcisistas) de países democráticos avanzados la totalidad del mundo y la variedad de culturas, congregada y expuesta como la única civilización: la *occidentalización* del mundo, en y por la cual Europa y Occidente se extinguen por mezcla y diseminación.

Vista general de la Exposición Universal de 1889. Grabado. Museo Carnavalet. París (Domaine public)



La *Exposition Universelle* tenía como claro objetivo mostrar la *grandeur de la France*: la nao capitana la civilización moderna, con rumbo al mejor de los mundos posibles, que convertía a pueblos y tribus sumidos en la barbarie en colonias sometidas a un beneficioso (más que benéfico) régimen de protectorado, gracias a las fuerzas combinadas de la industria mecánica, química y farmacéutica, de las técnicas de transporte y desde luego del ejército regular. El éxito de la Exposición, situada entre el Campo de Marte y la Academia Militar, con su centro en el Campo de Marte, fue extraordinario: tuvo más de treinta y dos millones de visitantes en 1889. Sin embargo, su presentación como homenaje a nivel mundial de la Revolución de 1789 fue desde luego rechazada por los extremos del arco político: por un lado, la Reina Vic-

toria retiró al embajador del Reino Unido en Francia e intentó boicotear la exposición, por entender (no sin razón) que en ella se dejaba traslucir el mensaje político de una Francia *republicana* próspera, libre y preocupada por extender las ventajas de un capitalismo moderado a pueblos menos sabios y afortunados: el modelo y arquetipo en suma de gobernanza eficaz, exportable al mundo entero.

Por otro lado, la *Exposition* implicaba también un claro mensaje hacia el interior: primero, de reconciliación nacional, tras la masacre de la *Commune*, confiando en la capacidad de olvido del zócalo inferior de la clase media, encandilada como se encontraba con los nuevos inventos técnicos, que ahora se introducían democráticamente en la *tranquillité des foyers*, custodiada además como estaba por los esforzados *carabiniers* que cantaban a coro sus virtudes como fuerzas de orden público en la opereta *Les Brigands* (1869, revisada en cuatro actos en 1878), aunque reconocieran al fin que: “Nous arrivons trop tard!”

Cartel de Jules Chéret para la 2ª versión de Les Brigands (1878): una parodia de Die Räuber, el drama de Friedrich Schiller por el que fue éste nombrado a título honorífico citoyen français por la Asamblea Legislativa de la República Francesa (agosto de 1792). Fuente: Gallica-BNF (Domaine public).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Más difícil era, en cambio, apaciguar con descubrimientos *aparatosos* (puesto que, en efecto, se encarnaban en novedosos aparatos y máquinas enormes y variadas, como si de una verificación fáctica de las elucubraciones de Jules Verne se tratara) y con entretenimientos *exóticos*, dedicados los unos a mejorar y exaltar la *privacy* del burgués, y entregados los otros a la doble y antitética tarea de mostrar lo *fasci-nante* que podía ser la vida de los Mares del Sur, siempre que se viera a distancia y en imagen, y lo *terrible* que podía ser la vida en las selvas africanas o de Indochina, comparada con la placidez de la existencia pequeñoburguesa, y retenida aquélla además en su siempre latente posibilidad de rebelión, si no fuera porque el abnegado ejército francés estaba allí, en las colonias, para impedir todo desmán (al igual que lo estaban en el Hexágono los carabineros y gendarmes: al fin y al cabo, la rebelión de los salvajes y la revolución de la plebe no dejaban de mostrar semejanzas inquietantes para los poderes fácticos caricaturizados por Honoré Daumier).

Etiqueta del envío de productos de la colonia de Tahití para la Exposición de 1889 (Domaine public).

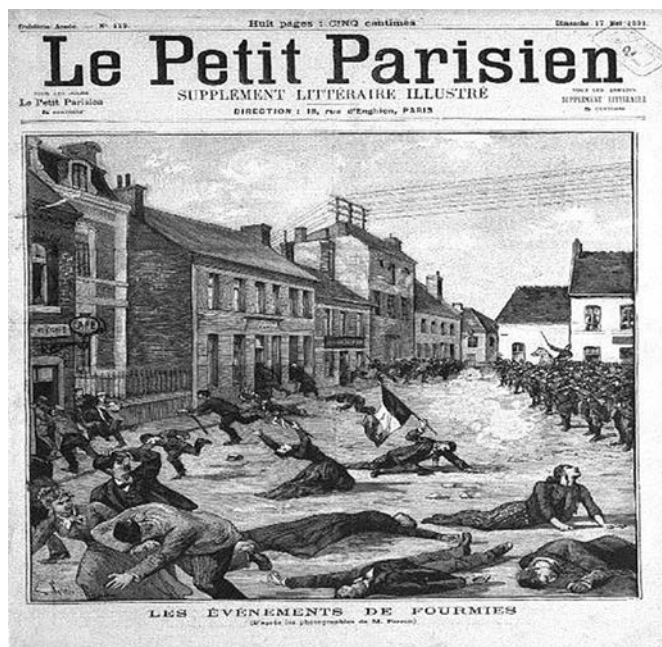


El 31 de mayo de 1871, tres días después del final de la *Semaine sanglante*, que eliminó con sangre y fuego todo atisbo de resistencia por parte de los *communards*, Edmond Goncourt escribe: “El baño de sangre (*la saignée*) ha sido total, y un derramamiento de sangre como éste, al asesinar la parte rebelde (*bataillante*) de la población, no vale más que para conseguir reclutamiento en favor de la nueva revolución. La vieja sociedad no tiene por delante más de veinte años de calma.”⁹ Al menos por lo que respecta a Francia, la profecía no pudo ser más errónea. Con ocasión de la *Exposition* de 1889, y en paralelo a ésta, la Segunda Internacional Socialista celebró en París su segundo congreso, en el que se conmemoró el alzamiento sindical de Chicago, tres años atrás. El congreso se reunió en la antigua *Salle des Fantaisies*, reformada como *Théâtre des Nouveautés* (un nuevo título con el que el movimiento obrero bien habría querido abolir el primero). El 20 de junio, Raymond Lavigne propuso que todos los años se organizara “una gran manifestación en todos los países y ciudades a la vez, y en el mismo día convenido.” Por lo pronto, y en competencia con la *Exposition*, se celebró entonces en París la primera *Fête du travail*, reivindicando la jornada de ocho horas de trabajo: una fiesta-manifestación que desde el 1º de mayo del año siguiente se extendería progresivamente a todas las ciudades de regímenes más o menos democráticos. De todas formas, que las conquistas obreras no iban a ser concedidas con facilidad por la clase patronal, suntuosamente representada en cambio en los recintos feriales, se mostró enseguida: el 1º de mayo de 1891, el ejército disparó sobre una multitud desarmada en la pequeña localidad de Fourmies: también eso fue una *exposición* de cadáveres, al igual que veinte años atrás habían sido expuestas las filas de *communards* ejecutados, fotografiados en sus féretros antes de ser enterrados en el Cementerio de Père Lachaise).

⁹ Cit. en: Sylvain Pivot, *La Commune, les communards, les écrivains ou la haine et la gloire*. (En: «Politique et Littérature» Revue des Anciens Élèves de l'École Nationale d'Administration; diciembre 2003: http://www.karimbitar.org/sylvainpivot_communedeparis).

Esporre ed esporsi al mondo dall'antichità alla contemporaneità

Cadáveres de communards (1871). Foto de: A.-A.-E. Didéris / Portada de Le Petit Parisien (1.5.1891).
(Ambas imágenes son de Dominio público).



Ello sin embargo, es justo añadir que, como consecuencia de las medidas de seguridad y prevención en máquinas y calderas, que ya en la *Exposición* de Berlín (1882) habían empezado a ser tenidas en consideración, la Asociación de Propietarios de Máquinas de Vapor organizó, dentro de las actividades de la *Exposición* de París, el 2º Congreso Internacional de Accidentes del Trabajo, en el cual se acordó que tanto el control como los métodos de prevención debían incumbir exclusivamente a los propietarios de las máquinas, creando al efecto cuerpos de ingenieros especializados y de inspectores encargados de la vigilancia de los aparatos (como ya se venía haciendo desde 1855 en la Manchester Steam Users Association y desde 1859 en la Boiter Insurcance and Steam Power Company), lo cual contribuyó a reducir considerablemente el número de accidentes.

Es desde luego en el respecto técnico como brilló incomparablemente la *Exposición* de 1889, hasta el punto de que ella puede considerarse como la entrada en la edad adulta de la modernidad, dando un paso decisivo hacia la tecnificación del mundo, y por ende hacia la *globalización* de éste.¹⁰ Como suele ocurrir en las grandes manifestaciones comerciales, también aquí, y con toda intención, la presentación, estructura y articulación del continente se impuso en espectacularidad al contenido. Para empezar, la gigantesca Feria (50 hectáreas de extensión) estaba dividida en dos espacios bien diferenciados: el Campo de Marte y el Palacio del Trocadero se dedicaron al arte y la industria (especialmente, maquinaria pesada y transportes, electricidad y textiles); y al otro lado del Sena, en la Explanada de los Inválidos, estaban los pabellones dedicados a las colonias franceses y del Ministerio de la Guerra. De manera que bien se puede decir que, bajo la égida del capitalismo maquinista, la *Exposición* celebraba las nupcias de una industria cada vez más volcada al consumo y el entretenimiento (se comenzaba a difuminar así la neta distinción entre la técnica y el arte, la cual tenía poco más de cien años, así como la separación entre alta cultura y cultura popular o de masas) y del colonialismo expansivo, enseñando así a los habitantes de esas colonias y protectorados cuál era el camino para que alcanzaran, bajo la benévola protección de la República, la mayoría de edad. Francia estaba dispuesta a revalidar sobre el terreno (compitiendo con el Reino Unido – hasta entonces,

¹⁰ Como ha visto certeramente Beat Wyss, en: *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*. Insel. Frankfurt/M. 2010.

claro ganador –, Alemania y los Estados Unidos) la profecía de Víctor Hugo, de veinte años atrás: Francia habría de convertirse en Humanidad-Mundo.

Entrando a la Exposición por el *Quai d'Orsay* (hoy, convertido en museo de arte moderno) y pasando bajo la Torre Eiffel, erigida para la ocasión, se entraba en las zonas dedicadas a la industria y las artes, enseñoreadas por la *Galerie des Machines*; con una nave principal de 110 metros de ancho por 420 de largo, fue la estructura de hierro más grande del mundo hasta su demolición en 1909 (todavía serviría para la Exposición parisina de 1900). Joris-Karl Huysmans, poco sospechoso de admirador de la técnica, no pudo dejar de extasiarse ante la gigantesca mole, tan grácil y aérea sin embargo, y más hermosa que ninguna catedral, con la cual es tácitamente comparada por el autor de *Au rebours*: “Al entrar en la galería de las máquinas, los ojos extenuados se serenar a la vista de esta sala prodigiosa, en la que resplandece la gloria del hierro fundido. Imagínese una galería colosal, tan amplia como nunca antes se había visto, más alta que la más elevada de las naves, una galería lanzándose hacia delante sobre una fila de arcos, describiendo algo así como un completo ensamblaje de arcos apuntados, como si se tratase de una inmensa ojiva que elevara a las nubes sus vertiginosas puntas; ¡y allí dentro, bajo el cielo infinito de la bóveda acristalada, la vida aterradora de las máquinas, que en estos momentos son erigidas por formidables grúas en fatigados pisonos de fuertes poleas! Te asedia y obsesiona el término ‘gigantesco’, ante la grandeza exuberante de este navío tan ligero y tan claro, a pesar de la enormidad de sus portantes y sus arcos.”¹¹

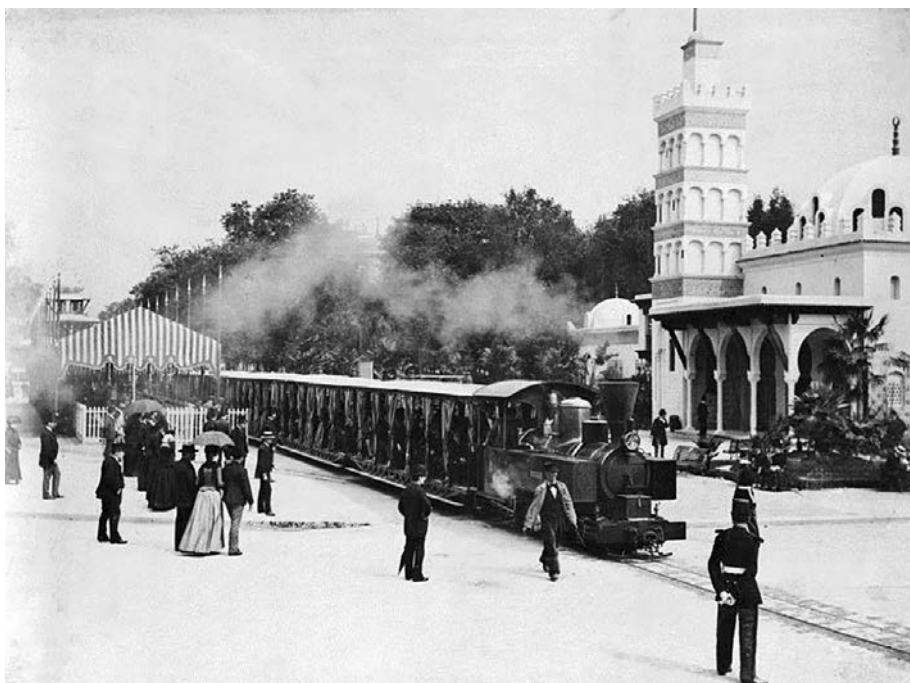
¹¹ J.-K. Huysmans, *Promenades à l'Exposition: Les derniers travaux*. Revue de l'Exposition Universelle de 1889. L. Baschet. Paris 1889 (<http://www.huysmans.org/exposition.htm>)

Vista de conjunto de la Galería de las Máquinas. Fuente: Brown University Library. (Dominio público).



Otro edificio impresionante fue el *Palais des Industries*, con su gran cúpula central, que pocos años después inspiraría (transfiguran el *art nouveau* en un estilo neobizantino) la mucho más famosa de las Galerías Lafayette, en el Boulevard Hausmann. Por cierto, el Palacio de la Industria fue el primer gran edificio iluminado por luz eléctrica, la gran atracción de la Exposición, en la que triunfaba la bombilla de filamento de carbono, de Thomas Alva Edison (aunque la paternidad de la misma es discutida). Por lo demás, todo el recinto podía ser recorrido por un tren interior (inspirador a su vez de los trenecillos actuales para turistas cansados), abierto por los lados e impulsado por *la petite locomotive Decauville*. En cada estación podía leerse, por cierto, una enternecedora inscripción: “Atención. Tengan cuidado con los árboles. No sacar piernas ni cabeza.”

Parada del tren de la Exposición ante el pabellón de Argelia. (Creative Commons).



Al otro lado del río, en la zona dedicada a las colonias, la gran atracción era el *village nègre*, una exótica ciudad en pequeño, levantada en pleno Campo de Marte, que albergaba a unos cuatrocientos nativos (hoy diríamos: “subsaharianos”), dedicados con empeño en machacar el ñame, tallar pequeñas esculturas en madera o realizar danzas rituales. Si además se seguía la orilla del Sena, podía encontrarse la *Rue du Caïre*, una “ciudad” magrebí inventada (seguramente el primer *resort* turístico de la historia, que sería copiado años después en el “Pueblo Español”, de Barcelona), con minaretes, callejas estrechas, muchachos ofreciendo té verde a los visitantes, con espectáculos de la danza del vientre para los caballeros y con camellos para los niños, etc. De nuevo es Huysmans el que nos proporciona una vívida descripción de esta fingida aljama, recorrida por: “una senda retorcida y bordeada de casas blancas con celosías; son casas tripudas que casi se tocan y se saludan entre ellas, con ventanas de madera tallada, puertas en forma de omega griega (e.d. de herradura, F.D.) y tejados en terraza o con

cupulillas. Sobre la puerta de entrada de una de esas casas está colgado un desdichado cocodrilo, maltratado por el trayecto.”¹²

Con todo, es obvio que la gran atracción de la Exposición de 1889 fue la “Tour des trois cents mètres”, como la denominó Gustave Eiffel¹³ (aunque la torre lleva su nombre, fue diseñada por los ingenieros Maurice Koechlin y Émile Nouguier, y realizada por el arquitecto Stephen Sauvestre; parece que Eiffel, el empresario ganador del proyecto, estaba más interesado por entonces en no perder la acciones que había comprado para la construcción del Canal de Suez). En las bases del concurso se pedía: “estudiar la posibilidad de levantar sobre el Campo de Marte una torre de hierro, con base cuadrada, de 125 metros de lado y 300 metros de alto.” Comenzada en 28 de enero de 1887, el 31 de marzo de 1889 terminó la construcción (tardó pues en levantarse solamente 2 años, 2 meses y 5 días). Hasta 1930, con la erección del *Chrysler Building* de Nueva York, la Torre Eiffel fue el edificio más alto del mundo, con tres niveles y 1710 escalones, y también el más inútil, para los artistas y para el sentido común. Al principio sirvió de torre de comunicación para el ejército, y también como “faro” que iluminaba en la noche las instalaciones de la Exposición.

¹² Art. cit.

¹³ Eiffel escribió después un pequeño texto: *La tour des trois cents mètres*. Imprimeries Lammercier. Paris 1900 (el texto está dedicado: À mes collaborateurs). <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106381w/f4.item.r=tour+eiffel.langFR>.

Vista nocturna de la Torre Eiffel y de la Exposición Universal en el Campo de Marte. Fotografía de 1889. Fuente: Biblioteca del Congreso de EEUU: Prints and Photographs Division. Dominio público.



Obviamente, la cuestión del sentido de la Torre Eiffel es ociosa: armoniosa estructura de hierro pudelado es efectivamente el faro del mundo moderno (sólo cinco años antes, el monumento más alto del mundo era el obelisco dedicado a Washington, en el *National Mall* de Washington,

D.C., con 170 metros de altura). La Torre, tan abierta a los vientos como los viejos templos griegos (sólo que su *cella* es un restaurante), es la que articula y espacia las regiones de la tierra (también, y sobre todo de las tierras colonizadas). El ingeniero es ahora quien sustituye al dios que gustaba de aparecer sobre las montañas, cuando ambos – la divinidad y su pedestal de piedra – eran inaccesibles a los hombres.¹⁴ Ella es la Torre de Babel, finalmente y felizmente realizada. Y nada tiene de extraño que ella sido sobrepasada por el edificio emblema de una fábrica famosa de automóviles. También en la Exposición de 1889 se presentaron el “triciclo” de Carl Benz y el “Cuadriciclo” de Daimler:

Cuadriciclo (Stahlradwagen) de Carl Daimler, 1889. 1,5 caballos, 18 km/h. Mercedes-Benz-Museum. Stuttgart/Bad Cannstatt (Creative Commons).



¹⁴ Es muy ilustrador comparar al respecto el significado de la Torre con el del tríptico de Diego Rivera: *El hombre controlador del universo* (1934), proyectado primero para el Rockefeller Center de Nueva York y reelaborado luego para el Palacio de Bellas Artes de México, D.F. El panel central está representado por un ingeniero (“obrero”, según conviene a la ideología del mural) operando una máquina que controla el universo, manipula vida y divide el microcosmos y el macrocosmos. Quince años antes, y treinta después de la Exposición de París (justo después del final de la Gran Guerra), también el arquitecto-ingeniero Walter Gropius saludará al nuevo mundo, siguiendo la estela de la Torre Eiffel. Con motivo de la inauguración de la *Staatliches Bauhaus* en Weimar, en 1919, profetizó: “Juntos vamos a desear, concebir y crear la nueva estructura del futuro, que enlazará arquitectura, escultura y pintura en una unidad que un día se alzará hacia el cielo de las manos de un millón de trabajadores como el símbolo cristalino de la nueva fe.”

Estaticidad y movimiento. Fijación de la montaña artificial que enseñorea la capital del siglo XIX (haciendo palidecer a las colinas de Montmartre, con su Basílica, y de Montparnasse, con su rascacielos), frente a la promesa de libre circulación por un mundo que estaba dejando vertiginosamente de ser ancho y ajeno. Un mundo *on the move*, convulso, cuando las antiguas colonias y protectorados se alzan contra los antiguos colonizadores o masas de difícil control intentan salir de esas tierras torturadas para hallar paz y bienestar en la Unión Europea, con su nuevo faro de doce estrellas pretendiendo iluminar un globo más bien caótico. Hace ciento veinticinco años, aún estaba permitido soñar con el nuevo mundo: el mundo del progreso y de las máquinas. Ni siquiera la primera Gran Guerra logró detener el creciente entusiasmo; al contrario, fue el conflicto bélico quien aceleró aún más el proceso. En vano la voz de un poeta disfrazado de novelista avisó del peligro que iba a suponer la separación de los cuerpos, antes en contacto, en abrazo mortal o fecundo, y su sustitución por aparatos de comunicación a distancia. Mundo en imagen. Pérdida de tierra. *Falta de tacto*. Dudando de la efectividad de los besos enviados por carta, así escribía Franz Kafka a Milena Jesenská, su traductora (y seguramente amante), en 1922: “Los besos escritos no llegan a su destino, sino que por el camino son absorbidos por los fantasmas a medio camino. Además, gracias a ese rico alimento se están propagando incesantemente. Para eliminar en lo posible lo fantasmal entre las personas y lograr una comunicación natural, para recuperar la paz de las almas, la humanidad ha inventado el ferrocarril, el automóvil, el aeroplano. Pero ya es tarde: son evidentemente inventos hechos en el momento del desastre. El bando opuesto es tanto más calmo y poderoso; después del correo inventó el telégrafo, el teléfono, la radio. Los fantasmas no se morirán de hambre, y nosotros, en cambio, pereceremos.”¹⁵

¿Siempre nos quedará París? París, la Expo de 1899, la Torre Eiffel. Todo ello revolotea en torno a nuestros recuerdos, carcomiéndolos o robusteciéndolos. Hemos aprendido a vivir con esos fantasmas, aunque

¹⁵ *Briefe an Milena* [carta de finales de marzo de 1922]. S. Fischer Verlag. Frankfurt/M. 1983, p. 302. Por cierto, no fueron esos fantasmas los que mataron a Milena: como resistente checa contra los nazis, fue detenida por la Gestapo de Praga y enviada en octubre de 1940 al campo de concentración de Ravensbrück, donde murió en 1944. Kafka había muerto veinte años antes. Pero ésa es ya otra historia.

bien sabemos que Kafka, al cabo, tenía razón. Y más cuando advertía: ya es tarde.

Pero a pesar de todo ello, a veces los fantasmas pueden ser apartados, siquiera sea por un momento, gracias a una sudadera comprada en un tenducho de *souvenirs* (regentado por un magrebí que bien podía haberse escapado de una ilustración de la *Rue du Caire*) en el momento del peligro (o más modestamente, del frío nocturno, con el Sena al lado). Bien podría, pues, servir esa prenda de entrañable *abrigo* como emblema casi *proustiano* de ese París *que siempre nos quedará*: compendio de llamaradas de fuego y de esperanzas tenaces en este crepúsculo de la modernidad; ahora, cuando la mirada del *otro* es ya la mirada *interior*. Eso sí: la inscripción está en *inglés*.

Foto del autor. París, junio de 2012



Bibliografia

Exposition de Paris 1889

- Les merveilles de l'Exposition de 1889*. Librairie Illustrée. Paris 1889.
- L. GONSE / A. DE LOSTALOT, *Exposition universelle de 1889. Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs. L'art français rétrospectif au Trocadéro*. Journal Le Temps. Paris 1889.
- A. MONOD, *L'exposition universelle de 1889*. 3 vols. E. Dentu éd. Paris 1890.
- P. ORY, 1889, *La mémoire des siècles. L'Expo Universelle*. Éditions Complexe. Paris 1989.
- B. WYSS, *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*. Insel. Frankfurt/M. 2010

Exposition universelle de Paris de 1889:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Exposition_universelle_de_Paris_de_1889

Exposiciones universales

- L. AIMONI / C. OLMI, *Le esposizioni universali 1851-1900: il progresso in scena*. U. Allemandi. Torino 1990.
- J. ALLWOOD, *The Great Exhibitions*. Studio Vista. London 1977.
- A. BACULO / S. GALLO / M. MANGONE, *Le grandi esposizioni nel mondo, 1851-1911: dalla città edificio alla città di edifici*. Liguori. Napoli 1988.
- R. BORDAZ (ed.), *Le livre des Expositions Universelles: 1851-1989*. [Catálogo]. Musée des Arts Décoratifs. Paris 1983.
- M.A. CRIPPA / F. ZANZOTTERA (eds.), *Expo x expos: comunicare la modernità. Le Esposizioni Universali 1851-2010* [Catálogo]. Mondadori Electa. Milano 2008.
- R. DELL'OSSO (ed.), *Expo: le esposizioni universali da Londra 1851 a Shanghai 2010*. Clup. Milano 2006.
- J.E. FINDLING (ed.), *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851 — 1988*. Greenwood Press. New York / Westport / London 1990.
- A.C.T. GEPPERT / J. COFFEY / T. LAU, *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: A Bibliography*. Freie Universität Berlin / California State University, Fresno CA. (http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fmi/astrofuturismus/publikationen/Geppert_-_Expo_bibliography_3ed.pdf).
- W. PLUM, *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert: Schauspiele des sozio-kulturellen Wandels*. Friedrich Ebert Stiftung. Bonn / Bad Godesberg 1975.

Exposición de Milán 2015

AA.Vv., *Expo. Catalogo Ufficiale. Nutrire il pianeta*. Mondadori Electa. Milano 2015.

Expo 2015. https://en.wikipedia.org/wiki/Expo_2015.

*Mutua litterarum missione exterorum,
eruditorum hominum*
L'epistolografia nel progetto culturale
di Federico Borromeo

ROBERTA FERRO

This article underscores the significance of letter writing for the cultural project of Cardinal Federico Borromeo, archbishop of Milan and founder of the famous Ambrosiana Library (1609). Together with printing and travels abroad, correspondance with scholars from across Europe is key – according to Borromeo – to increase and spread knowledge. Therefore he advised members of his ‘Collegio dei Dottori’, the true heart of Ambrosiana, to write and store letters. The second part of the article considers letter writing – specifically Borromeo’s letters in Latin directed to his nephews – as a part of the cardinal’s literary output. The pedagogical quality of the epistles examined confirms the genuine humanistic vocation of the cardinal.

Numerose possibilità di approfondimento si offrono a chi voglia indagare la rilevanza del tema epistolografico a partire dalla figura di Federico Borromeo, il cardinale arcivescovo di Milano, fondatore, nel 1609, della Biblioteca Ambrosiana. Due, in particolare, si affacciano per prime: l’incidenza dello scambio di lettere nel progetto culturale di Federico e, di ordine affatto diverso, un rilievo su Borromeo scrittore, vale a dire la declinazione del genere epistolare entro l’ampia gamma dei suoi scritti personali.

Non sarà inutile prendere l’avvio da un passo autobiografico:

Dalla mia gioventù in qua, a me pare d’aver conosciuto nel corso di tanti anni, che io viveva due vite, benché quanto al luoco, e in apparenza manifesta, non si vedeva questa distinzione, se non oscura assai, in dubioso lume: l’una era per via di contemplazione, la quale consi-

steva nelli studi, e l'altra era nell'azione, e nelle operazioni esteriori, che erano congiunte con il mio grado, e con il mio officio¹.

Molta letteratura su Federico Borromeo si è avvalsa, a ragione, di questa nota, perché dalla breve confessione emergono i due tratti che qualificano la sua personalità: una intima vocazione allo studio e una indefessa dedizione alle opere. L'umanistico binomio *otium-negotium* trova riscontro nella biografia. Nato nel 1564 da una famiglia di secolare orgoglio cittadino – rinverdito dal vicino esempio di san Carlo Borromeo –, fin da bambino si mostrò di carattere riflessivo: nel 1595 non accolse con entusiasmo la nomina ad arcivescovo di Milano². A fronte di tali premesse, meravigliò l'Europa l'impeto con cui furono istituite a Milano, nel breve giro di un decennio, istituzioni presto divenute famose: nel 1603 fu posata la prima pietra dell'Ambrosiana, al 1606 datano i primi documenti ufficiali, nel 1609 la Biblioteca venne solennemente aperta al pubblico, già ricca dei suoi più preziosi fondi librari, e insieme fu presentato il Collegio dei Dottori. Nel 1618 con atto notarile Federico donava la sua raffinata collezione di pitture alla costituenda Pinacoteca, concepita non tanto con fini espositivi quanto

¹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 310 inf. (8), pp. 248-49, *De propriis studiis commentarius*. Questo e gli altri scritti federiciani sono elencati in C. MARCORA, *Catalogo dei manoscritti del card. Federico Borromeo nella Biblioteca Ambrosiana*, Milano 1988, 68. Dell'opera esiste un'edizione in lingua latina: F. BORROMAEUS, *De suis studiis commentarius*, Mediolani, [nella Stamperia di Sig.ria Ill.ma il Cardinale, presso Giorgio Rolla in Camposanto], 1627. La vicenda editoriale dei testi del cardinale è ricostruita da M. BONOMELLI, *Cartai, tipografi e incisori delle opere di Federico Borromeo. Alcune identità ritrovate*, Roma 2004. Una versione in lingua francese del presente saggio, qui solo leggermente modificato, è apparsa nel volume *La Lettre au carrefour des genres et des traditions du Moyen Âge au XVII^e siècle*, sous la direction de M.C. Panzera et E. Canonica, Paris 2015, pp. 119-142; ringrazio l'editore e i curatori per aver acconsentito alla riedizione del testo.

² La fonte principale per la biografia di Federico Borromeo resta F. RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, Milano, Dionisio Gariboldi, 1656; autorevole il profilo stilato da P. PRODI nel *Dizionario biografico degli italiani*, XIII, Roma 1971, 33-42. Un serie di monografie ha sondato da diverse prospettive la figura del dotto cardinale: *Federico Borromeo. Fonti e storiografia*, a c. di M. MARCOCCHI - C. PASINI, Milano-Roma 2001; *Federico Borromeo uomo di cultura e di spiritualità*, a c. di S. BURGIO - L. CERIOTTI, Milano-Roma 2002; *Federico Borromeo vescovo*, a c. di D. ZARDIN, Milano-Roma 2003; *Federico Borromeo principe e mecenate*, a c. di C. MOZZARELLI, Milano-Roma 2004.

piuttosto come supporto didattico all'Accademia del Disegno, ideata nel 1613 e attiva a partire dal 1620³.

Sulla traccia delle ragioni che fecero di questa sensibilità divaricata una delle più belle figure del primo Seicento italiano non si è faticato a ravvisare i quindici anni che Borromeo trascorse a Roma, prima di fissarsi a Milano nel 1601: nella città dei papi, il suo "ardentissimo [...] desiderio del sapere" si nutrì di arte, storia e filologia⁴. L'erudizione antiquaria univa il continente europeo e Federico avviò in quei luoghi una rete di conoscenze che fornì poi il respiro internazionale alle sue fondazioni: Fulvio Orsini, Angelo Rocca, Latino Latini, Aldo Manuzio Junior, Alonso Chacon, Pierre Morin, Antonio Bosio, Pompeo Ugonio, Antonio Querenghi, Fabio Albergati, Giovanni Botero, Roberto Belarmino, Cristoforo Clavio, Giovanni Pietro Maffei, Iacopo Mazzoni, Francesco Patrizi, Francesco Benci, Giovan Battista Strozzi. La guida spirituale di san Filippo Neri provvide uno stimolo decisivo: Federico accettò la necessità del suo impegno nella Chiesa, che dunque avrebbe adempiuto valorizzando sul terreno pastorale la propria attitudine allo studio⁵. Proviene da questa "felicità straordinaria di temperamento [...] effetto di una disciplina costante sopra un'indole viva e risentita",

³ Dopo A. CERUTI, *Biblioteca Ambrosiana*, in *Gli istituti scientifici, letterari e artistici di Milano*, Milano 1880, 95-204, informano sulla secolare vita della biblioteca i volumi: *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992; *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano 2000; *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, Milano 2001; *Storia dell'Ambrosiana. Il Novecento*, Milano 2002. Mirato a collocare le opere federiciane nel contesto storico letterario cittadino R. FERRO, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Milano-Roma 2007.

⁴ G 310 inf. (8), p. 48, si veda anche p. 59. Si sono soffermati in particolare sul soggiorno romano di Federico i lavori di G. GABRIELI, *Federico Borromeo a Roma*, «Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria», 56-57 (1933-1934), 157-217; A. BORROMEIO, *Alle origini dell'Ambrosiana: il mondo culturale del giovane cardinale Federico Borromeo*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, 21-44; S. PELIZZONI, *Federico Borromeo e le note di lettura del periodo romano*, «Aevum», 69 (1995), 641-64; U. MOTTA, *Borromeo, Pinelli e Querenghi: letteratura e collezionismo librario tra Cinque e Seicento*, in *Cultura e religione nella Milano del Seicento. Le metamorfosi della tradizione «borromaica» nel secolo barocco*, a c. di A. CASCETTA - D. ZARDIN, Milano 1999, 129-59; M. RODELLA, *Federico e i libri prima dell'Ambrosiana*, saggio introduttivo al volume di BONOMELLI, *Cartai*, 19-31.

⁵ RIVOLA, *Vita*, 121-22. Sull'intenso rapporto tra il santo e Borromeo si veda J.-R. ARMOGATHE, *Le facezie degli angeli. La letizia cristiana di Federico Borromeo*, in *Federico Borromeo. Fonti e storiografia*, 11-20 (con bibliografia).

come ebbe a scrivere acutamente Alessandro Manzoni nei *Promessi sposi*, l'intento di "fare di Milano la seconda Roma" e il sogno di recuperare nella sua città quel ritardo culturale che l'Italia stava già avvertitamente segnando rispetto al continente europeo: "di ritener con noi le buone arti, quantunque volessero fuggir da là dei monti, ovvero da là dal mare", come scrive in una lettera ad un nipote, paventando il ritorno dei "secoli rozzi" e dell'"antica barbarie"⁶.

Qui si incunea il tema epistolare, perché il cardinale faceva leva anche sulla corrispondenza per evitare ogni rischio di provincialismo. Presso la Biblioteca Ambrosiana si conservano all'incirca 30.000 lettere manoscritte, per la maggior parte inedite, indirizzate al cardinale nell'arco della sua vita, conclusasi nel 1631. Le lettere, vergate nelle più diverse lingue allora correnti, sono raccolte in 120 codici disposti in ordine cronologico a coprire gli anni dal 1587 al 1626. Per lo spoglio della corrispondenza soccorre un indice ordinato alfabeticamente per mittente che fu procurato nel 1960 da Carlo Castiglioni, allora prefetto della Biblioteca Ambrosiana⁷. L'*Indice* conta l'ingente numero di circa 8000 corrispondenti, i quali mediamente spediscono solo poche lettere

⁶ La lettera è conservata nel manoscritto Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 258 inf., n° 15, f. 30v. Sulla traslazione delle eccellenze culturali in Europa al tramonto del Rinascimento sono utili: J. JEHASSE, *La renaissance de la critique: l'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614*, Saint-Etienne 1976; A. GRAFTON, *Defenders of the Text. The Tradition of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800*, Cambridge (Mass.)-London 1991; F. WAQUET, *L'espace de la République des Lettres*, in *Commercium litterarium. La communication dans la République des Lettres/Forms of Communication in the Republic of Letters, Conférences des Colloques tenus à Paris 1992 et à Nimègue 1993/Lectures held at the Colloquia Paris 1992 and Nijmegen 1993*, éd. H. BOTS - F. WAQUET, Amsterdam-Maarssen 1994, 175-89. Così Alessandro Manzoni tratteggia il carattere del cardinale nel XII capitolo de *I Promessi sposi*: "Federigo Borromeo, nato nel 1564, fu degli uomini rari in qualunque tempo, che abbiano impiegato un ingegno egregio, tutti i mezzi d'una grand'opulenza, tutti i vantaggi d'una condizione privilegiata, un intento continuo, nella ricerca e nell'esercizio del meglio. [...] Persuaso che la vita non è già destinata ad essere un peso per molti, e una festa per alcuni, ma per tutti un impiego, del quale ognuno renderà conto, cominciò da fanciullo a pensare come potesse render la sua utile e santa. [...] Ben raro però era il risentimento in lui, ammirato per la soavità de' suoi modi, per una pacatezza imperturbabile che si sarebbe attribuita ad una felicità straordinaria di temperamento; ed era l'effetto d'una disciplina costante sopra un'indole viva e risentita".

⁷ F. BORROMEO, *Indice delle lettere a lui dirette conservate all'Ambrosiana*, a c. di C. CASTIGLIONI, Milano 1960.

al cardinale: di convenevoli, di saluto, ringraziamento. È questo il più tipico caso di quella frequentissima tipologia epistolare nella quale, dato il prestigio del destinatario, importava perlopiù stabilire o confermare relazioni; forse potrebbe essere utile tenere conto, in termini quantitativi, della predominante funzione fatica di questi testi laddove si ipotizzi un auspicabile progetto di indicizzazione o edizione. Alla poliforme fisionomia del ricevente – vescovo, cardinale, confessore, uomo di lettere, scienziato, collezionista d'arte – si riconduce la più ampia varietà socio-culturale dei corrispondenti. Ne risulta un *corpus* dagli indubbi rilievi storici, così come si presenta il *corpus* epistolare gemello, quello del cugino san Carlo, esteso per oltre 70.000 documenti e sottoposto dal 2000 ad un progetto di pubblicazione informatica ad opera dell'ente «Edizione Nazionale Carteggio San Carlo Borromeo»⁸.

Per quanto riguarda le missive spedite da Federico, la stessa Biblioteca ne conserva alcune in originale o in copia, numerose minute e diversi volumi contenenti “semplici cenni sull'argomento trattato, quali risulterebbero da un moderno registro di protocollo”: in totale alcune migliaia di schede, in numero tuttavia nemmeno minimamente paragonabile alle lettere ricevute⁹. La pubblicazione di questo secondo *Indice*, di cui abbiamo le bozze di stampa, fu impedita dalla scomparsa di Carlo Castiglioni, nel 1964¹⁰. Non si tratta dunque di carteggi; a parte qualche eccezione, gli studi si sono astenuti dal cercare le lettere inviate dal cardinale: possediamo in sostanza dialoghi a metà, migliaia di voci senza risposta¹¹. L'immersione nei faldoni borromaici provoca

⁸ G. DELL'ORO, *Il progetto di indicizzazione informatica dell'epistolario di san Carlo Borromeo*, in *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*, a c. di F. BUZZI - R. FERRO, Milano-Roma, 2005, 521-50.

⁹ C. CASTIGLIONI, *Premessa*, in BORROMEO, *Indice delle lettere*, XV.

¹⁰ F. BORROMEO, *Indice delle lettere da lui scritte conservate in Ambrosiana*, Milano 1966, bozze di stampa conservate presso la Biblioteca Ambrosiana.

¹¹ Se ne offre qui un elenco, senza pretese di esaustività: C. ANNONI, *Lettere inedite fra il card. Federico Borromeo Arcivescovo di Milano e Marco Velsero*, «L'Amico Cattolico», 1 (1849), 121-39, 281-94; TH. SIMAR, *Étude sur Erycius Puteanus (1574-1646)*, Louvain 1909, 257-62; A. RATTI, *La “vita della Signora” di Monza abbozzata per sommi capi dal Cardinale Federico Borromeo ed una lettera inedita della “Signora” al Cardinale*, «Rendiconti del Real Istituto Lombardo di scienze e lettere», 45 (1912), 852-62; R. MAIOCCHI - A. MOIRAGHI, *L'almo Collegio Borromeo. Federico Borromeo studente e gli inizi del Collegio*, Pavia 1916; A.D. BIANCHI, *Alcune lettere inedite del cardinale Federico Borromeo al canonico Gerolamo Alfieri di Varese*,

nel lettore un effetto straniante, al quale si abbina la doverosa consapevolezza della parzialità del punto di vista.

Sarebbe tuttavia una mancanza, ad intendere il valore del progetto borromaico, fermarsi sulla corrispondenza del cardinale, perché il grandioso programma faceva leva sulla Biblioteca e soprattutto sul Collegio dei Dottori, la vera anima della raccolta. Il capo diciottesimo

Varese 1931; G. ROTONDI, *Una lettera al card. Federico Borromeo a proposito del Crocifisso di Frate Elia*, «Archivio storico lombardo», 54 (1927), 447-51; F. CORTESI, *Lettere inedite del Cardinale Federico Borromeo a Giovan Battista Faber segretario dei primi Lincei*, «Aevum», 6 (1932), 514-18; P. MISCIATTELLI, *Caterina Vannini. Una cortigiana convertita senese e il cardinale Federico Borromeo alla luce di un epistolario inedito*, Milano-Roma 1932; O. MÀRFFY, *Lettere inedite di due arcivescovi ungheresi al card. Federico Borromeo*, «Aevum», 7 (1933), 165-68; A. SABA, *Federico Borromeo e i Mistici del suo tempo. Con la vita e la corrispondenza inedita di Caterina Vannini da Siena*, Firenze 1933; A. FAVARO, *Federigo Borromeo* [1909], in *Amici e corrispondenti di Galileo*, II, a c. di P. GALLUZZI, Firenze 1983, 889-910; G. GALBIATI, *Un manipolo di lettere degli Altemps al Cardinale Federico Borromeo pubblicate*, Roma 1940; G. NICODEMI, *Otto lettere di Girolamo Borsieri al Cardinal Federico Borromeo*, «Aevum», 15 (1941), 473-80; C. CASTIGLIONI, *Carteggio tra il venerabile Alessandro Luzzago e i due Borromeo arcivescovi di Milano*, in *Memorie storiche della Diocesi di Milano*, XI, Milano 1964, 21-59; C. MARCORÀ, *La corrispondenza del cardinal Francesco Maria Tarugi col cardinal Federico Borromeo*, in *Memorie storiche*, XI, 123-75; MARCORÀ, *Lettere del card. Federico Borromeo alle claustrali*, in *Memorie storiche*, XI, 177-432; V.M. CATTANA, *Corrispondenza dei monaci olivetani con il Cardinale Federico Borromeo*, in *Memorie storiche della Diocesi di Milano*, XIV, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1967, 191-230; F. VAZZOLER, *Lettere inedite di Gabriello Chiabrera*, «La Rassegna bibliografica della letteratura italiana», 73 (1969), 34-36; F. BORROMEO, *Lettere ai familiari 1579-1599*, a c. di C. MARCORÀ, Milano, 1971; L. FIRPO, *Boteriana III. Al servizio di Federico Borromeo*, «Studi piemontesi», 4 (1975), 34-47; F. BORROMEO, *Lettere ai familiari 1579-1603*, a c. di C. MARCORÀ, Como 1977; A. COLONNELLI, *Alcune lettere del matelicese Antiloco Arcangeli al Cardinale Federico Borromeo*, «Studi maceratesi», 11 (1977), 218-27; M. GUGLIELMINETTI - M. MASOERO, *Lettere e prose inedite (o parzialmente edite) di Giovanni Ciampoli*, «Studi Secenteschi», 19 (1978), 131-237; F. MERELLI, *Carteggio di Mattia e Giovanni Bellintani da Salò con il Cardinale Federico Borromeo*, «Collectanea Franciscana», 56 (1986), 57-108; *Federico Borromeo. Fonti e storiografia*; G. RAVASI, *Francisco Soto de Langa e il card. Federico Borromeo. Un carteggio inedito della Biblioteca Ambrosiana*, «Studia Borromaica», 16 (2002), 285-93 R. FERRO, *Un dialogo tra intellettuali: la creazione di una grande biblioteca (Federico Borromeo e Giusto Lipsio)*, in *Federico Borromeo fondatore*, 311-49; FERRO, *Girolamo Preti a Roma: le lettere a Federico Borromeo (1611-1612)*, «Aevum», 86 (2012), 1031-70.

delle *Costituzioni* della Biblioteca e del Collegio impone normativamente lo scambio epistolare:

Mutua litterarum missione exterorum, eruditorum hominum, dummodo depravatae religionis non sint, cum his enim nullum omnino esse quovis licito praetextu commercium volumus, conciliata semel benevolentia, atque amicitia perpetuo conservetur. Deque promovendis quoquo modo bonarum artium studiis cum iis agatur. Litterae vero ultro, citroque scriptae ad eruditam enim voluptatem in Collegio post recitationes legantur¹².

Sopraspedendo sul radicale divieto di ordine confessionale, inevitabile in un testo ufficiale, e smentito nei fatti dalla disponibilità verso corrispondenti non cattolici, la rilevanza della legge si coglie laddove si accosti alla modernità dell'istituto fondato a Milano. I Dottori formavano un ristretto gruppo di ricercatori, appositamente selezionati e formati nel Seminario cittadino e, quindi, mantenuti per studiare e mettere a frutto il sapere custodito dai libri. Il Collegio è probabilmente l'elemento distintivo dell'Ambrosiana, più della sua destinazione pubblica.

Nel *Salomon sive opus regium*, un'operetta edita nel 1617 e indirizzata a promuovere il mecenatismo dei principi in ambito scientifico, Borromeo pianifica in quattro punti, definiti "scopi", il suo ideale modello metodologico¹³. In prima sede si colloca quello che oggi chiameremmo il necessario 'aggiornamento': "Il primo scopo si è che ciascun uomo nel suo mistero, e nel suo officio a lui destinato, prima di fare ogni altra cosa, raccolga tutto quello che scritto hanno gl'antichi e i

¹² Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms S.P. 21 (1), f. 4r., *Constitutiones Collegii, ac Bibliothecae Ambrosianae*.

¹³ Si cita dal testo in italiano conservato nel codice ambrosiano G 309 inf., n° 4, *Salomon sive opus regium liber unus*; la versione latina dell'opuscolo fu edita in F. BORROMAEUS, *Salomon sive opus regium liber unus*, Mediolani, [nella Stamperia di Sig.ria Ill.ma il Cardinale, presso Giorgio Rolla in Camposanto], 1617. Sul tema ivi trattato si vedano: A. MARTINI, «I tre libri delle laudi divine» di Federico Borromeo. *Ricerca storico-stilistica*, Padova 1975, 169-73; E. BELLINI, *Federico Borromeo, Giovanni Ciampoli e l'Accademia dei Lincei*, in *Cultura e religione nella Milano del Seicento*, 203-34: 19-26 (poi nel suo volume *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa 2009, 67-107); R. FERRO, *Gli scritti di Federico Borromeo sul metodo degli studi*, «Aevum», 75 (2001), 737-58. Ho in preparazione l'edizione commentata dell'opera, che uscirà entro il 2016 per l'editore Bulzoni-Biblioteca Ambrosiana.

moderni”¹⁴. La biblioteca dunque, allestita con ingentissimi sforzi economici e umani, non è una collezione da ammirarsi, bensì deposita e dispone all'uso il sapere portato dal susseguirsi delle generazioni.

Dopo la documentazione, il secondo momento consiste nell'accertamento della verità: “Il secondo scopo sarà di fare gli esperimenti, affine che altri possa sapere se tutte le cose narrate dagli scrittori siano vere”¹⁵. Appassionato e precoce osservatore dei cieli, Borromeo fu tra i primissimi in Europa a possedere un cannocchiale e, come noto, ebbe un significativo carteggio non solo con Galileo Galilei ma anche con molti esponenti della romana Accademia dei Lincei, nata nel 1603, con i quali condivideva i fondamenti epistemologici del metodo sperimentale, pur mantenendo giudizi più tradizionali in materia astronomica¹⁶.

Nel settore degli studi umanistici questo secondo scopo coincise con la fase della critica testuale. Borromeo distingueva tra verità oggettive e opinioni, ma sapeva bene che anche l'autenticità delle opinioni poteva essere dimostrata. L'impegno, negli anni romani, presso Commissioni pontificie preposte all'allestimento di nuove edizioni di fonti ecclesiastiche e scritturali, come la Bibbia, i Concili, i Canoni, il Martirologio, lo aveva reso attento alle implicazioni sottese alla lettera dei testi, rinforzando quella visione etica della parola che manterrà per sempre, riversandola in seguito nella sua opera omiletica¹⁷. In accordo con gli uomini più accorti della sua generazione, era certo che la frattura con i Protestanti partisse dall'interpretazione della Sacra Scrittura e che in tale direzione occorreva operare per il recupero delle coscienze.

¹⁴ G 309 inf., n° 4, p. 34.

¹⁵ G 309 inf., n° 4, p. 36.

¹⁶ G. BAFFETTI, *Federico Borromeo e i Lincei: la spiritualità della nuova scienza*, in *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a c. di A. BATTISTINI, Bologna 1994, 85-102; BELLINI, *Federico Borromeo, Giovanni Ciampoli e l'Accademia dei Lincei*, 203-34; R. FERRO, *Accademia dei Lincei e 'Res publica litteraria': Justus Rickius, Erycius Puteanus e Federico Borromeo*, «Studi secenteschi», 48 (2007), 163-210; G. BARBERO - M. BUCCIANI, *Uno scritto inedito di Federico Borromeo: l'«Occhiale celeste»*, «Galilaeana», 4 (2007), 309-41; M. BUCCIANI, *Federico Borromeo e la nuova scienza*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, a c. di M. BALLARINI et al., Milano, 2008, 355-75; M. BUCCIANI, *Milano. Alla corte di 're' Federico*, in *Il telescopio di Galileo. Una storia europea*, a c. di M. BUCCIANI - M. CAMEROTA - F. GIUDICE, Torino 2012, 183-98.

¹⁷ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo. Federico Borromeo e i sacri ragionamenti*, Firenze 2007.

Terminata la fase di analisi e critica, il programma metodologico prospettato da Federico transitava alla seconda parte, quella propriamente produttiva, che misura l'effettivo valore della ricerca: "Il terzo scopo sarà d'aggiungere di nuovo quanto sia possibile alle cose già ritrovate molte particolari osservazioni"¹⁸. Come Bacone, Galileo e Cartesio, per nominare solo i vertici di una svolta epocale, Borromeo, insofferente alle sterili diatribe, credeva in un modello di conoscenza nutrito di precisione, sottigliezza, distinzione, chiarezza e umiltà, tutte qualità incompatibili con il tradizionale sapere enciclopedico. Ancora oggi campeggia all'Ambrosiana l'insegna, voluta dal fondatore, recante il celebre motto *Singuli singula*, "a ciascuno un solo oggetto", e ancora oggi ogni Dottore è esperto responsabile di una disciplina. Per ovviare alle strettezze del tecnicismo, questa specializzazione era al tempo vivificata da una forte collegialità interna, con periodici confronti ed esercitazioni, ponendosi il Collegio come "palestra" di ingegni¹⁹. Come accadeva che selezionati ospiti fossero accolti tra le mura ambrosiane, così ai Dottori il cardinale chiedeva il dialogo verso l'esterno, sollecitando i viaggi eruditi:

Il quarto scopo poi esser deve, non solamente imparare dai libri, e dalle esperienze, e specolando ritrovare quello ch'altri non ha potuto trovare, ma dagl'uomini ancora, i quali allora fossero vivi, però a questi tali converrebbe peregrinare per lo mondo vicendevolmente, per parlare con quegli'uomini che essi giudicassero per loro dover essere ottimi maestri²⁰.

La pubblicazione scritta – "Nel secondo scopo e in questo terzo ciascuno scriver dovrebbe, e consegnar alle carte le cose novellamente ritrovate" – doveva essere trasmessa tramite la stampa, che, mezzo e

¹⁸ G 309 inf., n° 4, p. 38.

¹⁹ Ai nipoti Renato e Giberto Borromeo, felicitandosi per un'orazione da loro tenuta in "amplissima Bibliothecae Ambrosianae aula" scrive: "Gratulor praeterea vobis, quod per eiusmodi exercitationes, exequi coeperitis mentem consiliumque illius a quo Bibliotheca ipsa fundata est; tantoque magis id vos facere decuit, quo propius Fundatorem ipsum sanguine et cognatione attingitis. Voluit namque ille hanc Bibliothecae sedem, non solum receptaculum, atque domicilium esse ingenii, quae olim extitere, sed alteram quoque patriam iisdem, posteaquam ex hac mortali vita decesserunt, itemque viventibus gymnasium atque palaestram" (Milano, Biblioteca Ambrosiana, bozze di stampa con segnatura 'Borromeo 92', *Domesticarum epistolarum liber*, p. 44).

²⁰ G 309 inf., n° 4, pp. 39-40.

anche causa di queste svolte epocali, era fortemente raccomandata dal Borromeo²¹. Prima di impiantare una tipografia in sede, il cardinale aveva ordinato trattative con l'editore Plantin di Anversa, quanto di meglio offriva l'industria tipografica dell'Europa cattolica. Si mette così in luce la sintonia con la mentalità della cosiddetta *Repubblica delle lettere*, l'ideale comunità sovranazionale dei dotti europei, che cementavano i vincoli attraverso i viaggi e lo scambio epistolare – la *peregrinatio erudita* e il *commercium epistolare*²². Del resto, è noto quanto la fortuna del genere epistolare, come quello limitrofo del dialogo, si leghi alla nuova visione di un sapere aperto e disposto ad incrementi continui. Il nesso tra colloqui e viaggi è tracciato eloquentemente nelle pagine conclusive dello scritto intitolato *De absoluta Collegi Ambrosiani in litteris institutione*, dove il cardinale raccoglie precetti di metodo e indica piste di ricerca per ogni classe dell'*ordo studiorum*:

Ad scientiam enim comparandam varia, diversosque hominum mores videre multum proderit, modo soli curiositati non satisfiat. Suademus igitur, ut scientiarum libri, litteratique homines perquirantur, et nostrorum omnium itinerum accurata commentaria conficiantur. Sapientum vero virorum cognitio tanti est, ut cum librorum cognitione, quae ex his hauritur, merito comparari possit; eoque fortasse magis, cum sapientes viri, non mortui libri, sed vivi appellentur. Quorum conciliata semel amicitia, per litteras perpetuo fovenda erit, etenim non solum praesentium, sed absentium etiam studiose conservari debet. Librorum deinde peritia maior satis ex multarum civitatum aspectu habebitur; in iis si quidem singulis aliquot optimi libri reperiuntur, qui ex earum finibus nunquam asportari solent. Quare hoc loco, tria esse utilissimorum studiorum genera, affirmare possemus, rerum videlicet, quae in scientiis continentur, hominum, et librorum²³.

²¹ G 309 inf., n° 4, p. 39.

²² H. BOTS - F. WAQUET, *La République des Lettres*, Belin 1997, 129-132. A questo studio si rimanda per l'ormai ricca bibliografia sulla storia, sulla diffusione e sulle caratteristiche di uno dei più importanti pilastri della cultura dell'Europa moderna.

²³ Come testimoniano le righe immediatamente successive, si accampa nella memoria del cardinale la figura a carissima di Gian Vincenzo Pinelli, posto ad emblema di tale comportamento virtuoso: "Quoad homines, exquisitus admodum nostra memoria extitit Ioannes Vincentius Pinellus, qui ita diligenter omnium litteratorum amicitiam conciliavit, servavitque, ut postea merito multarum laudum, et honoris larga praemia fuerit consecutus. Et licet hic vir, nunquam peregrinationem susceperit, certos tamen ubique terrarum homines habebat, quorum litteris, et occulta communicatione de omnibus certior fiebat, eorumque beneficio domi sedens quadraginta,

A confermare la progettualità borromaica, animata da una forte carica ideale, i faldoni borromaici includono discreti nuclei epistolari con eruditi stranieri, non tutti studiati; inoltre, ancora aspettano di essere censite le corrispondenze dei Dottori, alcuni in contatto con intellettuali europei di prima grandezza, quali Laevinius Torrentius, Marcus Welser, Isaac Casaubon, Andreas Schott, Fronton Le Duc, Gerard Voss²⁴.

È documentabile però, alla luce dei fatti, che il fondatore per primo diede l'esempio, mostrando quanto stimasse il consiglio altrui proprio nei momenti fondativi del Collegio e della Biblioteca²⁵. Federico si rivolse infatti ad uno degli intellettuali più famosi dell'epoca, il filologo, filosofo e storico fiammingo Giusto Lipsio, una figura dalla religiosità perlomeno inquieta²⁶. Tra i due ci fu un carteggio di almeno 18 lettere, iniziato nel 1594 e proseguito con significative testimonianze di stima e fiducia reciproche. Anche l'umanesimo di Borromeo, seppur con ampie zone di divergenza, di tipo filosofico e retorico, simpatizzò con il neostoicismo cristiano veicolato in Europa da Lipsio e dalla sua scuola, a Roma come a Milano, quella piattaforma culturale così decisiva per gli sviluppi dell'epistolografia erudita in Europa²⁷. Tra i mo-

et amplius annorum spatio multas regiones, multasve provincias inuisit. Verum, id caeteros omnes posse consequi, difficile est" (F. BORROMAEUS, *De absoluta Collegii Ambrosiani in litteris institutione libri sexdecim*, Mediolani, [nella Stamperia di Sig. ria Ill.ma il Cardinale, presso Giorgio Rolla in Camposanto], 1616, 241-242).

²⁴ A. CERUTI, *Biblioteca Ambrosiana*, in *Gli istituti scientifici, letterari e artistici di Milano*, Milano 1880, 142-62; FERRO, Un dialogo tra intellettuali, 317-20.

²⁵ È costruito a partire dall'epistolario federiciano il capitolo dedicato alle relazioni con i dotti nel volume di A. BARERA, *L'opera scientifico-letteraria del Card. Federico Borromeo*, Milano 1931, 70-103.

²⁶ Nell'ampia disponibilità di studi, un primo orientamento sulla figura di Lipsio si ottiene da M. MORFORD, *Stoics and Neostoics. Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton (N.J.) 1991; M. MAGNIEN - C. MOUCHEL, *Lipse (Juste) (1547-1606)*, in *Centuriae latinae. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, a c. di C. NATIVEL, Genève 1997, 505-13; *The World of Justus Lipsius. A Contribution towards his Intellectual Biography. Proceedings of a Colloquium held under the Auspices of the Belgian Historical Institute in Rome, Rome, 22-24 May 1997*, éd. M. LAUREYS, «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», 68 (1998); *Iustus Lipsius Europae Lumen et Columen, Proceedings of the International Colloquium, Leuven 17-19 September 1997*, ed. by G. TOURNOY - J. DE LANDTSHEER - J. PAPY, Leuven 1999.

²⁷ Il carteggio Borromeo-Lipsio si legge in FERRO, *Un dialogo tra intellettuali*, 330-49.

menti notevoli di tale dialogo qui ricordiamo la dedica a Borromeo da parte di Lipsio dell'ultima delle sue raccolte epistolari, la *Epistolarum selectarum centuria singularis ad Italos et Hispanos*. Era il 1601, l'anno dell'arrivo a Milano di Federico, e in quel testo si esponeva all'Europa il giovane interlocutore quale modello di mecenatismo colto, invitandolo ad invertire il declino della cultura italiana, che altrove Lipsio aveva lamentato²⁸. Siamo a ridosso della nascita della Biblioteca Ambrosiana: nel 1602 il filologo di Lovanio pubblica il *De bibliothecis syntagma*, il fondamentale trattato di biblioteconomia che chiede la fondazione di biblioteche sul tipo di quella antica di Alessandria d'Egitto, affiancata dal Collegio Alessandrino, un collegio di dotti ricercatori²⁹. Anche per Lipsio, come per Borromeo, a testimoniare la comunanza intellettuale, il vero sapiente è l'uomo in progresso, il *proficiens* e non il *perfectus*, e il sapere è un traguardo collettivo.

Risale al 23 dicembre 1605 la lettera più famosa, nella quale Lipsio si felicitava per l'Ambrosiana, ancora da aprirsi ma la cui fama già circolava in Europa, e si congratulava, soprattutto, per il Collegio dei Dottori: finalmente non una scuola, un collegio per giovani, ma un luogo di alta qualificazione. Solo incoraggiando i 'maestri', concludeva Lipsio, si può assicurare la catena delle conoscenze:

De Bibliotheca suspicabar, eaque selecta et simul copiosa: sed addis etiam Collegium, atque id novi generis, in quo non iuvenes, sed grandiores alantur, et qui facti aptique iam sint scriptis, consilio, voce alios iuvare vel docere. [...] Erit autem si legibus bonis firmisque institutum tuum alliges: sine quibus diffluet, et ut te vivo maneat, functo metuentus est lapsus aut ruina³⁰.

²⁸ I. LIPSIUS, *Epistolarum selectarum centuria singularis ad Italos et Hispanos quive in iis locis*, Antuerpiae, Plantin-Moretus, 1601. Sulle valutazioni espresse da Lipsio ha scritto J. PAPY, 'Italiam vestram amo supra omnes terras!' Lipsius' attitude towards Italy and italian humanism of the late Sixteenth Century, «Humanistica Lovaniensia», 47 (1998), 245-77; J. PAPY, *Giusto Lipsio e la respublica litteraria italiana: ammirazione, ispirazione, delusione?*, in *Rapporti e scambi tra Umanesimo italiano ed Umanesimo europeo*, a c. di L. SECCHI TARUGI, Milano 2001, 281-98.

²⁹ A. SERRAI, *Storia della bibliografia*, V, *Trattatistica biblioteconomica*, a c. di M. PALUMBO, Roma 1991, 197-200; P. NELLES, *Juste Lipse et Alexandrie: les origines antiquaires de l'histoire des bibliothèques*, in *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, éd. M. BARATIN - C. JACOB, Paris 1996, 224-42.

³⁰ Il testo in FERRO, *Un dialogo tra intellettuali*, 347.

Il più esperto maestro si raccomandava perché particolare cura fosse prestata all'impianto normativo dell'Ambrosiana, fondamentale per il destino dell'istituto dopo la morte del fondatore. Ebbene, il primo abbozzo delle *Costituzioni del Collegio e della Biblioteca*, quelle dove già era sancita la regola dello scambio epistolare, veniva elaborato in quei mesi, datato 1606³¹. Proprio nella primavera di quell'anno Borromeo raccolse un invito di Lipsio, inviandogli in lettura le Regole stesse e domandando suggerimenti o correzioni:

Quoniam video probari tibi consilium de schola meum, accipe etiam leges, quibus eam, quantum providere licuit, adversus hominum vel incuriam, vel ignaviam ceterosque casus munitam, et fultam stabiliri ad temporis diuturnitatem posse credidimus. Quaedam potius lineamenta legum, quam leges adspicies, quippe quibus nondum suus flos, et color accesserit, sed ego aliquas tamen, cum essem pollicitus, quam omnino nullas mittere malui, gnarus praesertim isthinc ad nos multo meliores tuo iudicio redituras. Quamobrem sic tibi persuadeas velim, nihil mihi futurum gratius quam, si ad arbitrium tuum quidquid, quoquo modo videbitur, addideris, dempseris, mutaveris, emendaveris³².

Per malvagità della sorte, la collaborazione non poté realizzarsi. Quando Borromeo scriveva quelle generose parole, il maestro di Lovanio era morto da tre giorni. La lettera ritrovata testimonia il respiro internazionale che il milanese voleva dare al suo istituto, calato perfettamente nel contesto storico e culturale dell'Europa di primo Seicento.

Facendo appello ancora alle Regole del Collegio, si noterà che le sedute accademiche collettive dovevano coinvolgere le epistole stesse: "Litterae vero ultro, citroque scriptae ad eruditam enim voluptatem in Collegio post recitationes legantur". La corrispondenza dotta garantiva il riconoscimento pubblico del prestigio del Collegio, e dunque anche la raccolta e la conservazione di questa dote viene raccomandata dal cardinale: «Ii vero laudabiliter fecerint, qui eas ipsas litteras in Collegio reliquerint». Borromeo è chiarissimo: il Collegio intero si poneva idealmente come interlocutore, allargando in qualche modo la veste privata del dialogo. Il valore istituzionale dello scambio è in fondo confermato dal suggerimento finale, i "regalucci letterarii", estremo tassello

³¹ A. ANNONI, *Le Costituzioni e i regolamenti*, e C. MARCORA, *Il Collegio dei Dottori e la Congregazione dei Conservatori*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, 149-84 e 185-217.

³² Si veda ancora FERRO, *Un dialogo tra intellettuali*, 349.

di questi precetti epistolari: “Haec autem, clarorum virorum amicitia, non solum litteris, sed etiam munusculis litterariis nomine totius Collegii alatur, et conservetur. Epistolae a Collegio ad alios, aut ab aliis ad Collegium missae in Archivio Collegii diligenter asservent”³³. È ben noto quanto importi nelle convenzioni della *Res publica litteraria* l'uso della raccolta di lettere come strumento di autopromozione o, nel caso di collezioni postume, di consacrazione storica, al pari degli elenchi di amicizie illustri che vanno a fregiare le biografie dei dotti. A Milano, Borromeo pare distrarre da sé tale istanza e trasferirla al Collegio, sua vera creatura.

Al riparo nell'Archivio del Collegio, alle missive è assegnato dunque il compito di tramandare la memoria. Pur non nascondendo un comprensibile scetticismo verso la parzialità del loro valore testimoniale, Federico le reputa in ogni caso documenti utili per la ricostruzione storica. Ne aveva avuto un saggio formidabile, del resto, quando aveva acquistato, al principio del secolo, la fornitissima raccolta di Gian Vincenzo Pinelli, il quale, strenuo collezionista di memorie e documenti, oltre che di libri, era riuscito a procurarsi alcuni dei preziosi carteggi che ancora arricchiscono la Biblioteca Ambrosiana³⁴. Oltre vent'anni dopo, nel 1629, da Senago, una località a pochi chilometri da Milano,

³³ S.P. 21 (1), f. 4r.

³⁴ Tuttora di riferimento per conoscere il fondo milanese è A. RIVOLTA, *Catalogo dei Codici Pinelliani dell'Ambrosiana*, Milano 1933; per i nuclei epistolari si veda anche *I carteggi delle biblioteche lombarde. Censimento descrittivo*, I, Milano e provincia, a c. di V. SALVADORI, Milano 1986, 67-73. Per ciò che attiene più da vicino il circuito delle conoscenze pinelliane sono utili G.V. PINELLI - C. DUPUY, *Une correspondance entre deux humanistes*, éd. A.M. RAUGEI, Firenze 2001; A. NUOVO, *Testimoni postumi. La biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli tra le carte di Nicolas-Claude Fabri de Peiresc*, in *L'organizzazione del sapere. Studi in onore di Alfredo Serrai*, a c. di M. TERESA BIAGETTI, Milano 2004, 317-34: 28-29; A. NUOVO, *'Et amicorum': costruzione e circolazione del sapere nelle biblioteche private del Cinquecento*, in *Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice. Atti del Convegno Internazionale Macerata, 30 maggio - 1 giugno 2006*, a c. di R.M. BORRACCINI - R. RUSCONI, Città del Vaticano 2006, 105-27: 17-27. L'avvincente storia dell'acquisizione in Ambrosiana è stata tracciata in tempi recenti da M. RODELLA, *Fortuna e sfortuna della biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli: la vendita a Federico Borromeo*, «Bibliotheca», 2 (2003), 87-125; R. FERRO, *Per la storia del fondo Pinelli all'Ambrosiana. Notizie dalle lettere di Paolo Gualdo*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana*, 255-88.

dove tuttora si trova una delle dimore gentilizie dei Borromeo, il cardinale riepilogava con tono affabile e deciso ad un ignoto collaboratore le ricerche che gli premeva fossero condotte, ponendo in prima linea proprio il materiale epistolare:

Come ho scritto in alcun luogo, le biblioteche ebbero grande aumento e aiuto da gl'archivi, da gl'atti pubblici, e ancora dalle lettere private; le quali cose poi ragunate insieme, diedero gran lume all'oscurità dei secoli passati, e particolarmente di quelli che trapassarono senza scrittori. L'Agente del Capitolo di Sant'Ambrosio in Roma il Lonato mi disse d'aver molte scritture dei notari, le quali portano gran luce alle cose passate di gran tempo. Il Castiglione Curato di San Vincenzo ha ordine da me alcun libro appartenente alle istorie manuscritte, e bisogna sollecitarlo. Io ebbi dal Piazza Canonico della Scala alcune imbreviature, le quali erano una picciola parte di quelle ch'egli aveva. Sarà bene a parlarne con lui; ed a me pare che queste scritture fossero consegnate a voi, ed erano duoi volumi grossi, e se non furono consegnate a voi, non saranno perite. Potrete parlare col Piazza, per vedere se avesse altra cosa. Il Marchese Cusano, cioè quello che è padrone di Chignolo, e figlio o nipote del già Ottaviano Cusano, il quale fu amicissimo dei letterati, e il quale si diletta de' libri, e ne avea: potrete procurare di aver qualche mezzo, per dimandargli se presso di lui si ritrovassero scritture, lettere, e libri di detto Ottaviano, dei quali egli non si curasse, e non facesse difficoltà di lasciarne pigliare copia, o almeno vederli. Il Papio fu lettore in Bologna al mio tempo, e fu uomo celebre, e fu servitore già del Principe di Salerno, del quale fu anche servitore il Tasso padre di Torquato. Ora il Papio morì in Roma, e perché l'Abate Maffa era di Salerno, e stava in casa del Cardinale Cusano, il Cardinale, o l'Abbate, gli fece fare l'epitafio alla sua sepoltura, e il Cardinale ebbe le sue scritture, le quali bisogna che fossero memorabili per le lettere, massimamente perché esso Papio aveva avuto gran commercio coi letterati, e quando morì, credo che passasse ottanta anni. Ora dove pervenute siano le scritture del Cardinale Cusano, lo saprà dire il signor Giovanni Giussano. Sarà bene a vedere se è rimasta niuna cosa del Capra, che fu tanto amico di Paolo Manutio, e del Ferrario ancora: ma non bisogna dimandarne al Settala, perché dubito che abbia le scritture del Ferrario, più tosto si potrà fare diligenza in altro luogo. Ora queste sono in minima parte di quelle industrie che possono giovare alla libreria. Voi sapete quello che voglio dire. E non vale la scusa de gli anni, e dell'infermità, perché queste fatiche sono da vecchi, e da mal sani ancora. Queste cose non solamente serviranno a voi, ma serviranno a me ancora; e serviranno a me solo per ricordarmi

di procurare da Modona da un'erede del Molza alcune lettere di Monsignor della Casa per vederle solamente, e poi restituirle³⁵.

Ancora un aspetto occorre però considerare, pertinente la lettera come oggetto di scrittura. Tra gli innumerevoli titoli della produzione federiciana, che conta circa un centinaio di opere, se ne trovano di fatto solo un paio di genere epistolare: *Domesticarum epistolarum liber unus* e *Patentes litterae*. A spiegare la reticenza soccorre un breve capitolo del *De exercitatione et labore scribendi*, il trattato che più compiutamente presenta l'idea borromaica della scrittura, intesa umanisticamente come imprescindibile coronamento del sapere. Pur tacendo nomi o edizioni, in quelle pagine l'autore esprime diffidenza, quando non aperta ostilità, verso la produzione volgare cinquecentesca, che viene sottoposta ad un duro esame. L'esordio è in positivo, perché, osserva il cardinale, "ammettono diverse forme dell'orazione [...] in ogni scienza le epistole possono supplire a molti bisogni"³⁶. La canonica libertà svincola gli autori dal rigore sistematico richiesto dai generi letterari e consente quella leggerezza che agevola i primi incerti passi delle ricerche. Tuttavia, tale irregolarità finisce per spiacere al cardinale perché rischia, nel caso di autori poco coscienziosi, di trasformarsi in licenza, cioè in mancanza di rigore e metodo, essenziali laddove la lettera voglia surrogare il genere trattatistico:

Però noi veggiamo che nei nostri di alcuni hanno trattato della loro arte e del loro mestiere per via di epistole, e sono stati lodati. E hanno preso questa maniera, sì come molto abile per ogni tema e soggetto; sì anche perché lo scrivere epistole è come un certo preludio del nostro faticare con la penna, e da esse generalmente dassi principio volentieri. Imperocché chi non si fida di saper scrivere istorie, per preludio comincia dalle epistole, e dentro a esse ne inserisce qualche pezzo. E chi non ha gran copia di osservazioni alle mani, ne raccoglie alcuna e ne compone una sua epistola. E chi non saprebbe esporre un libro

³⁵ Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 311 inf., f. 86r-87r: copia di lettera di Federico Borromeo, del 10 giugno 1629. Il documento, inedito, presenta occorrenze rilevanti per la storia dei libri dell'Ambrosiana, senz'altro meritevoli di futuri chiarimenti: se ne dà qui, per ora, il solo testo per mostrare quanto Borromeo stimasse la ricerca di lettere.

³⁶ Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 24 inf., pp. 678-679, *De exercitatione et labore scribendi*; la redazione latina del testo in F. BORROMAEI, *De exercitatione et labore scribendi libri tres*, Mediolani, [nella Stamperia di Sig.ria Ill.ma il Cardinale, presso Giorgio Rolla in Camposanto], 1625.

comentando continuatamente, raccoglie alcuni luoghi e gli colloca in una epistola dichiarandogli. E però le epistole sono talvolta come un refugio e come un asilo di quei poveri letterati che sono male in arnese e male agiati dei beni delle scienze e dei beni dell'intelletto³⁷.

L'osservazione ha carattere generale e riguarda sia gli ambiti umanistici, come storia, filologia e letteratura, sia quelli delle scienze esatte. Nel vasto campo dei primi è abbastanza chiaro il rinvio alla cosiddetta epistola filologica, nel secondo settore invece potremo ipoteticamente collocare non pochi scritti di Galileo Galilei. All'altezza del 1625, quando viene stampato il testo borromaico, già figuravano sugli scaffali dell'Ambrosiana sia *l'Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari* (1613) sia il *Saggiatore* (1623), quest'ultimo donato direttamente dall'autore e attentamente meditato da Federico³⁸. In entrambi i casi, lo scienziato pisano, opportunamente consigliato dagli amici dell'Accademia dei Lincei, si era avvalso 'socraticamente' del genere epistolare per ottenere una divulgazione più efficace: "senza nulla sacrificare sul piano della logica dell'argomentazione, [...] il lettore si sarebbe così trovato nel vivo della controversia quasi senza avvedersene e, soprattutto, senza avvertire la fatica del viaggio"³⁹. È anche questo un aspetto che dimostra la visione più conservativa del cardinal Borromeo, attento alle novità della scienza ma ancorato ad una base più tradizionale, giusta la discontinuità anche di questo cambio di paradigma culturale, per usare le ormai vulgate categorie di Thomas Kuhn.

L'invito a non sottovalutare dunque l'apparente semplicità del comporre epistole "erudite e didascaliche e iocose" si accentua con il genere familiare, al quale Federico dedica il resto del paragrafo. Due i "grandissimi difetti" che sogliono trovarsi in queste lettere:

Il primo è che sono vote di concetti e ricchissime di parole, e non sono altro che ciance e di quella sorte che noi chiamiamo bischizzi, ovvero di un'altra dimandata cerimonie e complimenti. Le quali epistole sono scievoli senza modo, imperocché si fatti ragionamenti ancor dispiacciono, quando sono accompagnati e favoriti, e come sostenuti dalla

³⁷ F 24 inf., pp. 679-80.

³⁸ BUCCIANTINI, *Federico Borromeo e la nuova scienza*, 371.

³⁹ E. BELLINI, *Umanisti e lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova 1997, 56-58: 56. Approfondiscono l'argomento anche le pagine di P. GUARAGNELLA, *La prosa e il mondo. 'Avvisi' del mondo moderno in Sarpi, Galilei e la nuova scienza*, Bari 1986, 127-52.

presenza, dalla voce viva, dalla azione di chi gli proferisce. Ma quando poi sono come morti in un pezzo di carta sono odiosissimi ragionamenti, e fanno nausea⁴⁰.

Secondo il cardinale, che esprime qui l'ancor viva tradizione cinquecentesca dell'etica cortigiana codificata da Baldassar Castiglione e Giovanni delle Casa, "i sali, le leggiadrie, le vivezze, ed i motti, e le gentili maniere" richiedono una prossemica difficilmente imitabile dalla parola scritta, che, per quanto abile o sincera, manca di immediatezza e gestualità. I 'complimenti' delle lettere familiari, ancor peggio che "morti in pezzo di carta", possono poi portare, prosegue Federico, "sospettione di bugia, e di falsa invention". È questo il secondo difetto – "Quando elle sono scritte in guisa che ben si vede e si sente, che sono composte per scrivere epistole, e non perché altri abbia bisogno di scriverle per altri suoi affari" – nel quale ritroviamo i fondamenti classici dell'impostazione retorica del cardinale: equilibrio, decoro, verisimiglianza, naturalezza⁴¹. In conclusione, bandite le insidie di compiacimento ed affettazione, si giustifica moralmente la diffusione del testo privato nel momento in cui il suo contenuto possa giovare altrui: "Noi dunque crediamo che il vero carattere delle familiari epistole sia questo. Che elle siano scritte in guisa che veramente si vegga che sono state dettate per vere occasioni o per alcuna nostra necessità e vera, e che poi fuori d'ogni nostro pensiero e disegno che avevamo noi, mentre da noi si scrivevano, abbiano poi servito in progresso di tempo ad utilità altrui pubblicandosi esse"⁴².

I modelli epistolari suggeriti dal cardinale rientrano coerentemente nel catalogo delle sue letture più care: Cicerone, poi Gregorio Nazianzeno e Basilio, i due padri cappadoci in corrispondenza tra loro. La cultura patristica è centrale nella personalità di Federico, che desiderava esemplare la sua vita di vescovo scrittore sul modello dei padri della Chiesa: risalgono al periodo romano le ampie letture patristiche, tra le quali le *Lettere* di Agostino, Ambrogio, Giovanni Crisostomo e Gerolamo, testimoniate dalle note lasciate in un quaderno di appunti sopravvissuto sino a noi⁴³. I colti ecclesiastici della Roma tridentina, da

⁴⁰ F 24 inf., pp. 681-83.

⁴¹ F 24 inf., pp. 684-686.

⁴² F 24 inf., p. 688.

⁴³ Si tratta del codice ambrosiano G 21 inf. Sulla cultura del cardinale e sulla sua opera omiletica disponiamo dei ricchi studi di M. GIULIANI, *'Lectiones familiares'*.

san Carlo ad Agostino Valier, da Baronio a Bellarmino, dagli oratoriani ai gesuiti, per citare alcuni capisaldi nella formazione di Federico, animati dal cosiddetto umanesimo cristiano, eleggevano i padri della Chiesa al rango di nuovi classici, la cui biblioteca cristiana era capace di unire, nella sua molteplice offerta di stile e pensiero, le istanze diverse della cristianità di tardo Cinquecento⁴⁴. Di primaria importanza per Federico furono gli scritti di Agostino, le cui *Confessioni* vennero lette tra l'agosto e il febbraio del 1590, e che l'ancora inquieto cardinale abbinava presto a Petrarca. L'epistolario petrarchesco, compulsato a partire dal 1589, si offriva al giovane e dotto cardinale come prezioso repertorio autobiografico di atteggiamenti umanistici: "la libertà, la tranquillità e l'indipendenza; la comunione amicale con gli intimi sodali, fondata sulla consonanza di interessi e abitudini: la modestia e la rettitudine, che si contentano del necessario per vivere dignitosamente; la pratica collegiale degli studi"⁴⁵.

A fronte di tutto ciò, meglio si inquadrano i due titoli epistolari sopra citati: *Domesticarum epistolarum liber unus* e *Patentes litterae*. In una data compresa tra il 1619 e il 1629 il cardinale decise di assemblare poco più di ottanta lettere latine entro queste due raccolte, la cui edizione tuttavia non giunse ad uno stadio definitivo: se ne conservano infatti i fascicoli tipografici senza frontespizio; i fregi e le iniziali incise non giungono a coprire l'intera unità, "vere e proprie bozze di stampa in vista della definitiva produzione editoriale *post mortem*"⁴⁶. Venti di queste missive, tutte con data topica e cronologica, sono indirizzate al nipote Giovanni Borromeo, ugualmente venti ad un altro nipote, Federico Borromeo, il restante manipolo ai parenti Renato e Giberto, al presbitero Domenico Grazi, a Francesco Maria Bimio e a Giovanni Maria Irono. Le *Patentes litterae* sono invece 28 epistole latine risalenti

L'attualità dei padri e la spiritualità borromaica fra Cinque e Seicento, in *Cultura e spiritualità borromaica tra Cinque e Seicento*, a c. di F. BUZZI - M.L. FROSIO, Milano-Roma 2006, 117-43: 118; GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, 325-46.

⁴⁴ *I padri sotto il torchio. Le edizioni dell'antichità cristiana nei secoli XV-XVI*, a c. di M. CORTESI, Firenze 2002; G. BAFFETTI, *Il ritorno dei padri nel Cinquecento, Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, a c. di G. AUZZAS - G. BAFFETTI - C. DELCORNO, Firenze 2003, 147-57.

⁴⁵ U. MOTTA, *Petrarca a Milano al principio del Seicento*, in *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a c. di A. QUONDAM, Roma 2004, 227-73: 33.

⁴⁶ BONOMELLI, *Cartai*, 91, 230-32. A questo dettagliato studio si faccia riferimento per conoscere il singolare caso delle edizioni a stampa federiciane.

al decennio 1619-1629 e dirette in massima parte ad autorità laiche ed ecclesiastiche. Il volume ambrosiano che tramanda le due opere, con la tipica rilegatura in pelle delle edizioni federiciane, ha un gemello sfasciolato nel codice G 256 inf., che si pone come collettore più ampio a monte degli esemplari tipografici conservati nel primo⁴⁷.

Le considerazioni svolte nel *De exercitatione et labore scribendi* vengono qui rigorosamente rispettate, tanto che lo stesso autore, nel presentare l'opera, ne sottolinea la natura non fittizia e lo scopo altruistico: "Dum nonnullos, qui nos propinqua cognatione attingunt, erudimus, hortamurque, dumque eorum litteris respondemus, Liber hic

⁴⁷ Il volume rilegato porta la segnatura 'Borromeo 92'. Il codice segnato G 256 inf. è un manoscritto composito dalla fattura particolare: un faldone miscelaneo di ff. 339 di contenuto esclusivamente epistolare. Al suo interno si possono individuare alcuni nuclei compatti, il cui accorpamento potrebbe indicare un'intenzione editoriale. Aprono il codice 49 lettere (ff. 1r-95v) disposte in ordine cronologico dal 1596 ai primi anni '20 del Seicento, accomunate dalla provenienza straniera e spedite da figure in qualche modo notabili, uomini di stato, di Chiesa o di cultura. Tra questi si leggono le firme di Andreas Schott, Ioannes Wouverius, Iacobo Cornelius Lumenæus a Marca, Erycius Puteanus. Il secondo nucleo apre la sezione centrale del codice, tripartita e dedicata alla raccolta delle lettere familiari del cardinale. Presenta *in primis* missive indirizzate al cardinale dai nipoti Giovanni e Federico, dai familiari Renato, Giberto e Carlo Borromeo, e alcune copie di lettere del cardinale ai nipoti (ff. 104r-126v). Quindi, ai ff. 144r-185r, si legge il *corpus* a stampa del *Domesticarum epistolarum liber unus*, con cinque lettere in più, corrispondenti alle pagine a stampa 53-75, rispetto all'esemplare in 'Borromeo 92'. Seguono, ai ff. 186r-216r, gli antigrafici manoscritti di queste epistole domestiche, non autografi e ricchi di correzioni accolte nei fogli a stampa; quasi sempre le missive recano note di istruzione come "inviata e stampata": non si tratta di minute, perché il testo epistolare è completo, più verisimilmente sono copie delle lettere realmente spedite dal cardinale ai parenti. Conclusa la sezione delle lettere familiari, il codice miscelaneo è nuovamente occupato nella sua restante metà (ff. 217r-339v) da epistole indirizzate al cardinale da personalità eminenti nel campo ecclesiastico, politico o intellettuale, ancora in larga parte di rilevanza sovranazionale, pur non mancando i nomi dei familiari sopracitati: Carlo Scribani, i papi Clemente VIII, Gregorio XV, Paolo V, Urbano VIII, Erycius Puteanus, Iustus Riquius, Nicolaus Burgundius, molte lettere del segretario del senato milanese Giovan Battista Sacco, Michel Angelo Caccia, Sismondo Fogliani, Giuseppe Ripamonti, Antonio Salmazia. Da questa sezione provengono, rigorosamente selezionate, le *Patentes litterae* e qui pure si possono rinvenire le corrispettive risposte del Borromeo, insieme ad alcuni testi non epistolari, encomi della biblioteca o del cardinale, tutti pezzi in qualche modo di carattere elogiativo.

Epistolarum, nihil tale cogitantibus, extitit. Carebunt eo certe vitio, ut ostentationibus causa, non officio necessario scriptae esse videantur. Non enim praelo subiicere ista, typosque fatigare, sed progressibus, et utilitati nostrorum inservire nobis animus fuit⁴⁸.

A parte poche rare eccezioni, il libro denuncia una marcata fisionomia pedagogica, combinata con i modi affettuosi e piani della lettera familiare: Federico si pone come educatore dei giovani nipoti e adopera la lettera come strumento di trasmissione dei suoi precetti⁴⁹. Entriamo così in uno dei settori privilegiati della vasta produzione del vescovo scrittore, che trovò nelle opere di genere 'didattico-letterario' una delle vene più prolifiche, radicata in quella spiccata declinazione dell'umanesimo in chiave etico-pedagogica che ormai, a quell'altezza, poteva dirsi ad uno stadio avanzato⁵⁰. Il *Domesticarum epistolarum liber* combacia fin nel titolo con il "ragionamento familiare" che Federico depositò nel trattatello *De addiscendis scientiis*, dove sono esposti analoghi consigli educativi rivolti al medesimo Federico Borromeo, il nipote omonimo. Rispetto a questo opuscolo, più ampio e ricco, nelle lettere pare preponderante l'interesse verso la formazione linguistica⁵¹. Il cardinale attende dai nipoti pronti aggiornamenti sui loro progressi scolastici ma soprat-

⁴⁸ Così prosegue: "Deerat Operi titulus, quem nos ab ipsa talium Epistolarum conditione desumptum dedimus. Epistolas quoque nonnullas addidimus, quæ ad familiares nonnullos intimosque amicos studiorum nostrorum occasione ac necessitate scribendae fuerunt; nec eas quidem perire voluimus, quas ad nos ipsi rescripserant. Ita namque postulabat, et rerum, argumentorumque affinitas, et amicorum de re litteraria bene meritorum industria, et fides" (F. BORROMAEI, *Meditamenta litteraria*, [Nella Stamperia a San Nazaro, per Dionigi Gariboldi, Mediolani] 1633, 98).

⁴⁹ Da tale prospettiva aveva studiato il libro epistolare G. GABRIELI, *Alcuni lineamenti spirituali di Federico Borromeo messi in nuova luce da documenti inediti*, «Nuova Antologia», 64 (1929), 338-51; G. GABRIELI, *Il pensiero pedagogico e l'azione educativa del cardinale Borromeo*, «Scuola e cultura», 15 (1939), 110-38. Lo studioso riferiva del ritrovamento, nel ms Corsiniano 872 (31 C. 3), delle lettere del cardinale al nipote Giovanni. Vi dedica qualche pagina anche BARERA, *L'opera*, 129-56.

⁵⁰ Di alcuni di questi scritti, il *De ordine*, il *De rebus inveniendis*, il *De delectu ingeniorum*, il *De exercitatione et labore scribendi*, mi sono occupata in R. FERRO, *L'esercizio della scrittura nel pensiero di Federico Borromeo*, in *Federico Borromeo uomo di cultura e spiritualità*, 215-43.

⁵¹ La versione italiana dello scritto si legge nel codice F 31 inf., ff. 1-36, la traduzione latina confluì invece nell'edizione a stampa F. BORROMAEI, *De addiscendis scientiis ad Comitem Federicum Borromaeum liber unus*, Mediolani, [Nella Stamperia a San Nazaro, per Dionigi Gariboldi, Mediolani], 1626.

tutto richiede, dirige e modera lo scambio epistolare quale esercizio di composizione scritta, disseminando le missive di consigli di grammatica, retorica e stile. La lingua oggetto di studio è il latino, sul prototipo, più volte raccomandato, delle 'familiari' di Cicerone, ma non mancano osservazioni sul volgare, al nipote Federico che stava a Siena, oppure sul tedesco, a Giovanni, di stanza a Monaco di Baviera.

Di fatto, dovendo tracciare un bilancio, queste esili prove editoriali, esigue e limitate nei contenuti, possono deludere, soprattutto se paragonate con le dimensioni del grande vescovo di Milano, fondatore della Biblioteca Ambrosiana e indiscusso centro di irraggiamento di iniziative artistiche e culturali. Indicazioni si traggono dalla datazione di questi unici tentativi epistolari, accolti negli estremi margini della vita, quando, complici le angustie della carestia e della peste, si accentuano nel cardinale le istanze testamentarie. Il desiderio di lasciare ai posteri una più chiara effigie di sé in veste umanistica, dunque una spinta autobiografica, trova un felice strumento in una scrittura epistolare modellata sulla tradizione amata, quella dei classici, dei padri della Chiesa, quindi agostiniana e petrarchesca, o, per venire ad esempi più prossimi, quella di Giovanni Della Casa e del dotto vescovo di Verona Agostino Valier, già amico di san Carlo e che a Federico Borromeo indirizzò numerosi saggi pedagogici⁵².

⁵² MARTINI, *I tre libri*, 202-06. Sul cardinal Valier, tra i protagonisti della prima Roma post-tridentina: A. VALIER, *Il dialogo della gioia cristiana*, a c. di A. CISTELLINI, Brescia 1975; V. FRAJESE, *Tendenze dell'ambiente oratoriano durante il pontificato di Clemente VIII. Prime considerazioni e linee di resistenza*, «Roma moderna e contemporanea», 3 (1995), 57-80; M. GIULIANI, *Gian Vincenzo Pinelli, Federico Borromeo e gli scritti di Agostino Valier presso la Biblioteca Ambrosiana*, in *Milano borromaica atelier culturale della Controriforma*, a c. di D. ZARDIN - M.L. FROSIO, Milano-Roma 2007, 229-68; E. PATRIZI, *Pastoralità ed educazione. L'episcopato di Agostino Valier nella Verona post-tridentina (1565-1606). I Vita e azione pastorale. II Lettere, decreti, ordinamenti e scritti educativi*, Milano 2015.

Mettere in mostra la conquista ecumenica di Augusto: il contributo della carta di Agrippa

GIOVANNELLA CRESCI MARRONE¹

The paper illustrates the centrality of the concept of ecumenical achievement within Augustus' political thought and investigates how Agrippa's orbis pictus contributed to its cartographical illustration; a particular attention is devoted to highlight the innovative and conservative aspects of this realisation which are placed in connection with the reform of the triumph put in place by the princeps.

La conquista ecumenica (il tema della comunicazione esposta)

La conquista ecumenica rappresentò un cardine del progetto politico augusteo perché, nel quadro della nuova costruzione istituzionale del principato, il leader intese dimostrare di aver conseguito un traguardo eccezionale, che corrispondeva all'aver esteso l'egemonia di Roma su tutto il mondo conosciuto. Tale assunto, all'interno di una società militarista come quella di Roma antica, era garanzia di legittimazione della propria *auctoritas*.

L'idea che il mondo intero fosse totalmente controllato ed egemonizzato da Roma, che l'*Urbs* avesse conquistato l'*orbis*, assunse, dunque, la dignità di un'autentica categoria politica. Essa poggiava sul presupposto che la pace di Augusto, generata dalle vittorie, si estendesse anche agli ambiti geografici non militarmente soggiogati grazie a una molteplicità di strumenti diplomatici, sostitutivi dell'opzione militare, perché, ispirandosi a principi di politica estera sintetizzati dal motto

¹ Università Cà Foscari Venezia.

virgiliano *parcere subiectis et debellare superbos*, il principe avrebbe accolto la spontanea sottomissione di molti popoli. È così che l'assegnazione di *reges dati*, la recezione di ostaggi, il recupero di insegne cadute in mano al nemico, la pattuizione di *foedera*, l'accoglienza di ambascerie provenienti dai più remoti paesi, la stipula di vantaggiosi accordi commerciali vennero da Augusto valorizzati quali strumenti tesi ad avvalorare il concetto che la parte del mondo non ancora annessa a Roma risultava comunque ad essa soggetta. Il principio di una coincidenza fra *orbis romanus* e confini dell'ecumene, dell'Urbe detentrica di egemonia universale, di una struttura statale aperta ad orizzonti sovranazionali venne diffuso a livello di coscienza collettiva attraverso la ripetitività di accorte regie cerimoniali e l'invasione di simboli che popolarono il paesaggio iconografico di Roma e si propagarono per imitazione in tutta la rete delle città imperiali. Così l'apparato figurativo del foro di Augusto intese illustrare il tema del trionfo della *romana historia* sul mondo intero; così i funerali del principe, da lui stesso progettati, si proposero di sceneggiare lo stesso soggetto (Cass. Dio 56, 34, 1-2); così il *Breviarium totius imperii*, scritto augusteo con finalità eminentemente burocratiche, si spinse, come si apprende da Tacito (Tac. *ann.* 1, 11) ad abbracciare nel suo orizzonte rendicontale e contabile anche i regni tributari e alleati.

Dimostra soprattutto l'incidenza del tema il testamento politico del principe, l'*index rerum a se gestarum*, che, scritto di suo pugno nel 13 d.C., fu esposto l'anno successivo a Roma, dopo la sua morte, ai lati dell'ingresso del *tumulus Iuliorum*, il cosiddetto mausoleo di Augusto, luogo di grande frequentazione della capitale. Il testo dedicava ben nove capitoli (capp. 25-33) alla descrizione degli obiettivi e alle modalità delle conquiste che si erano concretizzate, dapprima, in episodi di guerra guerreggiata e, quindi, in atti di sottomissione spontanea da parte delle popolazioni ancora non annesse. Augusto ribadiva di aver vinto per mare e per terra in tutto il mondo conosciuto (Res Gestae 3, 1-2: *Bella terra et mari civilia externaque toto in orbe terrarum saepe gessi victorque omnibus veniam petentibus civibus peperci*); sosteneva di aver preferito risparmiare i popoli stranieri che si erano volontariamente arresi (Res Gestae 3, 2: *Externas gentes, quibus tuto ignosci potuit, conservare quam excidere malui*); affermava di aver ottenuta una pace duratura, 'partorita' dalle sue vittorie militari (Res Gestae 13: *Ianum Quirinum, quem claussum esse maiores nostri voluerunt, cum per totum imperium populi Romani terra marique esset parta victoriis pax,*

cum prius quam nascerer a condita urbe bis omnino clausum fuisse prodatur memoriae, ter me principe senatus claudendum esse censuit).

L'argomento rivestiva una tale centralità che, come si evince dal *Monumentum Ancyranum*, nel titolo delle copie del documento divulgate ed esposte nelle province il tema della conquista ecumenica deteneva il primo posto: (*Res Gestae praescr.: Rerum gestarum divi Augusti, quibus orbem terrarum imperio populi Romani subiecit et impensarum quas in rem publicam populumque Romanum fecit, incisarum in duabus athenis pilis, quae sunt Romae positae exemplar subiectum.*

Perché tanta enfasi? Perché in realtà si trattava di una mistificazione. Augusto fu sì un grande conquistatore, in quanto sotto il suo principato furono annessi all'impero del popolo romano e provincializzati vasti territori: Egitto, Illirico, Cantabria, Rezia, Norico, Galazia, regioni alpine, Germania (poi perduta a seguito della *clades Varianai*). Tuttavia la pretesa di controllare il mondo intero implicava la contraffazione di molte realtà fattuali, prima fra tutti la cosiddetta sottomissione spontanea dei Parti. Ad esempio, la restituzione delle insegne perdute dai Romani a Carre, consumatasi nel 20 a.C. a seguito di una intesa diplomatica, venne contrabbandata come atto di resa: *Parthos trium exercitum Romanorum spolia et signa reddere mihi supplicesque amicitiam populi Romani petere coegi* (*Res Gestae* 29, 2). Furono coniate per l'occasione monete con la legenda *signis receptis* e l'immagine del Parto inginocchiato (RIC Augustus 288):



Fu elevato nel foro un arco trionfale di cui ci è pervenuta la rappresentazione iconografica sulle monete (RIC *Augustus* 131):



Anche la mancata conquista della Britannia, in cui il padre adottivo Cesare aveva compiuto due campagne esplorative, venne oscurata attraverso l'ostentazione dell'ospitalità accordata da Roma a due regoli, Dubnobellauno e Tincomnio, la cui qualifica di 'supplici' equiparava il loro atto a una resa di tutta l'isola: (Res Gestae 32,1: *Ad me supplices confugerunt reges Parthorum Tiridates et postea regis Phratis filius, Medorum Artavasdes, Adiabenorum Artaxares, Britannorum Dumnobellaunus et Tincomnius.*)

Gli oppositori del principe non mancarono di rilevare le aporie dell'impero universale: si pensi, fra gli intellettuali ai *levissimi ex Graecis* cui alludeva Livio (9,18, 6), i quali esaltavano contro Roma la gloria dei Parti; si pensi ad alcune denunce di Ovidio (*ars* 1, 177-181 e 201-201) il quale rilevava l'ancora non realizzata *ultio* di Carre; si pensi al Panegirico di Messalla (Paneg. Mess. 135-136; 147-150, 175-177) nel quale l'anonimo autore augurava al suo patrono la conquista dell'*alter orbis*. Ma la pretesa conquista ecumenica raccontata dal principe *per scripta*, divulgata nelle copie delle *Res Gestae* esposte nelle province, era cantata con grande impegno dai poeti 'augustei': si pensi, per tutti, a Virgilio che assegna ai Romani un dominio senza limite né di tempo né di spazio: *Hi ego nec metum nec temporis opo / imperium sine fine dedi* (Verg. *Aen.* 1, 278-279:). Sappiamo però che si provvede anche a rappresentarla in modalità figurativa, come si desume dalle parole del successore Tiberio allorché, nel corso dell'elogio funebre di Augusto, in un significativo passaggio così si espresse: "pertanto io le (imprese militari di Augusto) tralascierò dal

momento che esse si trovano descritte e dipinte un po' ovunque e potete quindi sia leggerle che vederle rappresentate" (Cass. Dio 56, 37, 6).

La carta di Agrippa (lo strumento della comunicazione esposta)

A cosa fa riferimento Tiberio? Sicuramente a quella che Paul Zanker nel suo volume "Augusto e il potere delle immagini" (*Augustus und die macht der Bilder*, München 1987) ha qualificato come 'militarizzazione del paesaggio visivo' della Roma augustea, in quanto il principe nel progetto di riqualificazione della città non mancò di approfondire immagini allusive alla conquista ecumenica (vittorie sul globo, quadrighe trionfali, nemici sconfitti, trofei), ma qui l'allusione alle 'imprese dipinte' è anche alla riproduzione cartografica del mondo, cioè alla cosiddetta 'carta di Agrippa'.

Il documento cartografico non ci è pervenuto, ma notizie, talora contraddittorie, si ricavano dai suoi fruitori, soprattutto da Plinio il Vecchio (*nat.* 3, 16-17) che la cita due volte ma anche da Strabone che sette volte menziona alcune misure in miglia, ricavando direttamente l'indicazione metrologica dalla carta di cui prese direttamente visione in Roma. Si trattò di una realizzazione cartografica monumentale con la finalità di mettere sotto gli occhi dell'*Urbs l'orbis*, come dichiara Plinio (*nat.* 3, 16-17): "Chi potrebbe credere che abbia commesso un tale errore proprio Agrippa, un uomo di così grande precisione e di ancor maggiore cura in questo genere di opera, allorché intendeva mostrare *l'orbis terrarum* all'ammirazione dell'Urbe? e con lui anche il divino Augusto il quale infatti completò il portico contenente la carta, la cui costruzione era stata iniziata dalla sorella di Marco Agrippa secondo le sue disposizioni e i suoi *Commentarii*."

La carta rappresentava tutto il mondo conosciuto, come peraltro documenta un dato incidentalmente fornito da Plinio il quale certifica il personale riscontro autoptico sulla carta per un sito, Spasinou Charax, ubicato alle foci dell'Eufrate e compreso nel regno partico (*nat.* 6, 139).

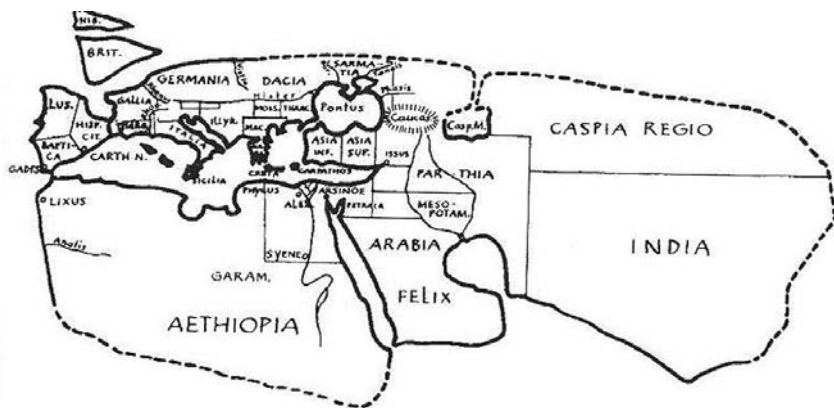
Il committente fu Agrippa, compagno d'armi di Augusto, responsabile delle sue più eclatanti vittorie, divenuto poi suo genero e partecipe dei suoi poteri, quasi un co-reggente. Si può, dunque, legittimamente parlare di 'carta di Agrippa'. Se Plinio fornisce l'impressione di un progetto del genereo del principe interrotto dalla morte nel 12 a.C. e realizzato dai curatori testamentari, la sorella Vipsania e il suocero Augusto, le

precisazioni dello storico severiano Cassio Dione (54, 29, 4; 55, 8, 4), il quale ricostruisce la travagliata vicenda edilizia della *porticus Vipsania*, consentono di chiarire come il porticato e la carta ospitata al suo interno fossero esplicitamente previsti nel testamento di Agrippa, all'interno di un articolato progetto di beneficenza pubblica a fruizione popolare da realizzare su terreni di sua proprietà nel campo Marzio.

La *porticus Vipsania* veniva a porsi, all'interno di una topografia monumentale e simbolica accortamente meditata, a breve distanza dal complesso simbolico rappresentato dal *tumulus Iuliorum*, dall'obelisco/*horologium* e dall'*Ara pacis*; era dunque parte di una complessa simbologia che legava la dinastia di Augusto, di cui Agrippa faceva parte, al mondo che dominava.

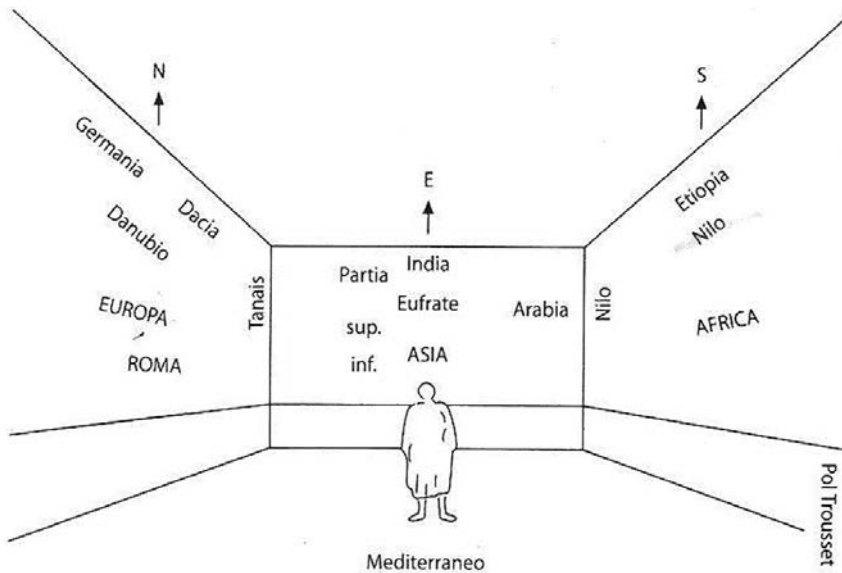
Era un *orbis pictus*, cioè dipinto e corredato da didascalie delle singole regioni con nomi di popoli, di città, di fiumi, di monti, di mari, di isole, di penisole, tratte dalle opere corografiche di Agrippa dette *Commentarii* (cioè notizie illustrate, a noi non pervenute ma che univano i dati della geografia ellenistica a quelli più recenti scaturiti da esplorazioni e conquiste condotte da Roma).

Si discute su differenti ipotesi ricostruttive che tengono conto della difficoltà di rappresentare la sfericità della terra su una tavola piatta. K.G. Sallmann (*Die Geographie des älteren Plinius in ihrem Verhältnis zu Varro*, Berlin-New York 1971, p. 209) pensa a un grande affresco su una sola parete con visione diagrammatica, sul modello degli *itineraria picta* come la Tavola Peutingeriana; una carta parlante perché, sulla scia della cartografia letteraria, lo spazio era pensato più 'da leggere' che 'da vedere'.



Comprendeva 24 regioni di cui la maggior parte, 19, coincidevano con l'*orbis romanus* e le sue province. Per l'incapacità di rappresentare la bidimensionalità dello spazio, tale rappresentazione avrebbe portato ad adottare la formula del periplo attraverso una visione lineare la quale registrava correttamente le distanze ma non possedeva spessore, giustapponeva in successione i territori ma otteneva un deformante effetto 'schiacciato'.

Secondo P. Trusset (*La "Carte d'Agrippa": nouvelle proposition de lecture*, "DHA" 19, 1993, p. 156), invece, si trattava di un grande trittico murale dipinto sulle tre pareti della *porticus* in cui ogni parete ospitava la rappresentazione di un continente con un grande fiume confinario a fungere da spartiacque longitudinale: il Danubio per l'Europa, l'Eufrate per l'Asia, il Nilo per l'Africa. L'accesso sarebbe avvenuto da ovest, in corrispondenza delle colonne d'Ercole, in modo che il visitatore, come se provenisse dall'Oceano si trovasse a contemplare il mondo al centro del Mediterraneo.



Gli aspetti innovativi della comunicazione esposta

L'*orbis pictus* sotto il profilo tipologico è assimilabile alle cosiddette 'carte della vittoria', cioè rappresentazioni cartografiche dei territori conquistati che venivano esposte nel corso della cerimonia trionfale. Come è noto, la società romana aveva già dall'età arcaica elaborato e

poi costantemente praticato un circuito rituale atto a propiziare, attraverso l'intervento attivo della divinità, il successo militare, in quanto la vittoria in guerra era considerata lo strumento per eccellenza di arricchimento collettivo. Nel corso del corteo trionfale, che rappresentava l'apice di tale circuito propiziatorio e celebrativo, insieme all'esibizione del bottino e dei prigionieri di guerra, le fonti letterarie ed iconografiche ci informano che la rappresentazione geografica del territorio conquistato sfilava o parcellizzata su cartelloni in materiale deperibile (i cosiddetti *tituli praelati triumphales*) che ne illustravano, corredandoli con apposite didascalie, gli aspetti topografici più significativi (città, monti, fiumi, sorgenti, boschi), ovvero globalmente visualizzata in tavole a destinazione votiva. Al termine di tale effimera occasione cerimoniale, con la decima parte del bottino (*manubiae*) venivano approntate opere evergetiche volte a ringraziare la divinità cui il generale si era rivolto per assistenza prima della battaglia nel corso della preghiera che dava inizio all'arringa ai soldati, l'*adlocutio*. Proprio nel contesto dell'edilità manubiale o comunque in ambito templare trovava ospitalità la versione non effimera, bensì per così dire monumentalizzata, della carta della vittoria, che doveva eternare la memoria dell'impresa vittoriosa, riproducendo la forma del territorio conquistato. Solo episodicamente ne siamo informati; si veda il caso della *tabula Sardiniae* (174 a.C.) di cui ci parla Livio (41, 28, 8-10) che conteneva un testo trionfale iscritto su un supporto con la forma dell'isola decorato con le scene delle battaglie combattute nel corso della campagna militare. Sappiamo inoltre da Varrone (*rust.* 1, 2) che nel tempio della dea *Tellus* era dipinta la forma dell'Italia. La critica moderna ritiene che, in ogni caso, la rappresentazione cartografica si configurasse come privilegio del generale vittorioso a cui, solo, era lecito tradurre in immagine l'oggetto di cui era entrato in possesso a nome del popolo romano. Inoltre ritiene che solo le sedi templari fossero ritenute idonee all'accoglienza delle carte della vittoria non solo per la necessità di un gesto votivo che restituiva simbolicamente alla fonte unica della vittoria la rappresentazione cartografica della terra conquistata, ma anche per l'esigenza che la visione zenitale della divinità ne garantisse la veridicità realizzativa.

Le novità della carta di Agrippa risiedono sia nel luogo ove era esposta, una *porticus* che risponde ai requisiti di grande frequentazione e massima fruibilità ma che si qualifica apparentemente come un ambiente totalmente laico, sia nell'ambito in cui maturò la sua realizzazione, non trionfale bensì a seguito di un programma evergetico a

carattere testamentario. Si tratterebbe dunque del primo esempio di cartografia monumentale affrancata dai vincoli eulogistici e diagrammatici della cerimonia trionfale ed emancipata dai legami votivi e quindi avviata a una progressiva laicizzazione. Ma perché il committente dell'opera fu Agrippa e non Augusto, il quale intervenne solo come esecutore testamentario? La risposta sta nel fatto che il principe usò il genere co-reggente come protagonista in un processo di innovazione della disciplina trionfale. Egli divenne il pioniere di novità che ridussero, talora azzerarono, alcuni segmenti celebrativi della vittoria, estromettendo il senato dalla concessione del trionfo e avviando il monopolio dinastico dello stesso. Agrippa rifiutò infatti di celebrare la cerimonia nel 19 e nel 14 a.C. evitando di inviare al senato la lettera laureata con la quale si informava l'assemblea della vittoria ottenuta e interrompendo così la catena della celebrazione.

Agrippa non allontanò tanto la carta della vittoria dal trionfo, ma, avendo abolito il corteo trionfale, ne trasferì la confezione *post mortem*, collegandola al *funus* che fu organizzato da Augusto come una prova generale per le proprie esequie e comprese per il genere un processo di eroizzazione. Agrippa infatti, se non ottenne l'apoteosi, ascese al cielo, come documenterebbe il poeta Manilio (1, 798-799) che lo collocava nella via lattea tra i *Romani viri* che popolavano il registro eroico delle sedi celesti e come conferma l'immagine dell'altare del Belvedere interpretato da Augusto Frascetti (*La mort d'Agrippa et l'autel du Belvédère: un certain type d'hommage*, "MEFRA" 92, 1980, pp. 957-976) come l'ascesa al cielo del defunto genero del principe.

In conclusione, Agrippa, in accordo con Augusto e in conformità con il suo ruolo di riformatore-pilota della prassi trionfale, intese trasferire la carta della vittoria, espressione della sottomissione dell'intera ecumene, al momento della cerimonia funeraria la quale assunse, su indicazione del principe, le modalità di un corteo trionfale, da lui sempre rifiutato in vita. La sua ascesa al cielo assicurò per la compilazione della carta quella visuale zenitale da parte dell'estensore che ne rappresentava garanzia di attendibilità e che solo in questo senso e, dunque, parzialmente può far parlare di laicizzazione.

La valenza comunicativa dell'*orbis pictus* si rivelò, comunque, assai incidente, soprattutto perché esso fu replicato in altre città dell'impero e svolse a lungo la sua funzione pedagogico-informativa. A Roma funse da serbatoio di ragguagli geografici i quali resero comprensibili al largo pubblico i numerosi riferimenti etnografici, corografici e po-

leografici contenuti nelle *Res Gestae*; nelle città dell'impero funse da prototipo per analoghe riproduzioni che svolsero il compito di sussidio per quanti intendessero visualizzare l'estensione dell'impero romano, eternando la memoria delle conquiste e dei protagonisti di tale epopea.

Lo dimostra la carta di Autun (*Augustudunum*) di cui parla in età tetrarchica Eumene, *magister memoriae* dell'imperatore Costanzo Cloro e autore del panegirico *Oratio pro instaurandis scholis*; egli a quasi di tre secoli di distanza dimostra il successo dell'operazione augustea che, con l'*orbis pictus* di Agrippa, aveva aperto la strada alla cartografia ecumenica 'celebrativa' la quale, al crocevia fra storia, geografia, politica e propaganda, svolgeva, al centro come nelle periferie dell'impero, un ruolo eminentemente pedagogico: "Che i nostri giovani guardino sempre la carta sotto questi portici e considerino quotidianamente tutte le terre, i mari, tutte le città restaurate grazie alla loro munificenza, tutti i popoli vinti dal loro coraggio e le nazioni immobilizzate dal terrore che essi ispirano loro. Lì, infatti, come tu stesso hai visto, credo che per istruire la gioventù e per farle apprendere più chiaramente, vedendo, ciò che ascoltando potrebbe capire con maggiore difficoltà, è stata rappresentata la posizione di tutti i paesi con i loro nomi, le loro estensione e le distanze che li separano; sono stati rappresentati anche tutti i fiumi del mondo, con la loro sorgente e la loro foce, i punti in cui le coste si inflettono per formare i golfi, quelli in cui l'Oceano abbraccia la terra nella sua stretta o la sommerge con le sue onde impetuose." (Eum. *paneg.* 5, 20).

Riferimenti bibliografici orientativi

Fra la sterminata bibliografia su Augusto si segnala il recente volume di Arnaldo Marcone, *Augusto*, Roma 2015, con riferimenti alla letteratura precedente; il valore della conquista ecumenica come cardine dell'ideologia del principe è analizzata da Giovannella Cresci Marcone, *Ecumene augustea. Una politica per il consenso*, Roma 1993; il valore delle *Res gestae* come documento-base per la comprensione del principato è il focus di due recenti contributi, quello di Patrizia Arena, *Augusto. Res Gestae. I miei atti*, Bari 2014 che ne traduce e commenta il testo e quello di Lorenzo Braccesi, *Augusto. La vita raccontata da lui stesso*, Napoli 2013. Gli aspetti geografici e politici della carta di Agrippa sono esaminati da Claude Nicolet, *L'inventario del mondo: geografia e politica alle origini dell'impero romano*, Roma 1989. La monografia più esauriente su Vipsanio Agrippa rimane quella di Jean Michel Roddaz, *Marcus Agrippa*, Roma 1984. Per la ritualità trionfale, fra la ricca bibliografia, si segnala Jörg Rüpke, *Domi militiae: die religiöse Konstruktion des Krieges in Rom*, Stuttgart 1990.

L'autorappresentazione di un santo: Pier Damiani, ovvero dei diversi destini di Mt 5, 15

NICOLANGELO D'ACUNTO

The exegesis of the Gospel passage that urges us not to hide the lamp of our good deeds (Mt. 5, 15) aims to justifying the pastoral action of the monks in the early writings of Peter Damian (1007-1072), who in his maturity proposes a monasticism far from the commitment in the world. The initial need to show the sanctity is substituted by the one to pursue a personal journey of perfection leading to concealment and eremitic asceticism. This development is considered in the light of the particular history of the medieval hermit holiness, which often remains a hidden sanctity and without hagiography.

*“neque accendunt lucernam et ponunt eam sub modio,
sed super candelabrum,
ut luceat omnibus qui in domo sunt”*

Le forme di presentazione e di autorappresentazione della propria esperienza cristiana vivono un dilemma perenne, generato dalla difficoltà di coniugare l'esigenza evangelica di pregare in segreto e di non esibire la propria devozione con l'altrettanto importante necessità di testimoniare la propria fede che dalle forme private di esortazione e ammonizione dei fratelli giunge fino alle vere e proprie attività pastorali.

Apparentemente questo dilemma non tocca gli eremiti, i quali *per statuto* dovrebbero vivere separati dal mondo. In realtà invece anche l'eremitismo è segnato da queste tensioni feconde, in quanto la solitudine dell'eremita è perennemente “disturbata” dalle visite di fedeli alla ricerca di conforto, di consiglio e più spesso di miracoli. Questo, almeno, è il quadro che ci viene offerto dall'agiografia medievale, la quale per sua natura deve svolgere la funzione di codificare la santità eremitica e per ciò stesso di inserirla nel panorama ecclesiale, sottrandola a quanto

di individuale e di nascosto questa esperienza cristiana porta altrettanto necessariamente con sé. Questa tipologia di fonte copre solo un numero di santi limitato, se rapportato con il totale delle esperienze eremitiche effettivamente vissute, le quali si sottraggono per volontà stessa di questi santi potenziali a qualsiasi forma di riconoscimento pubblico, così da configurarsi come una santità nascosta, puramente individuale, e, in quanto tale, poco capace di generare scritture agiografiche.

Anche qualora la comunità locale riconosca la santità dell'eremita, non è affatto scontato che si passi a un durevole culto post-mortem, a meno che attorno al santo o in qualche modo in contatto con lui non si coaguli un'istituzione la quale decida di proporlo come modello di vita cristiana capace di compendiarne e di incarnarne le *Leitideen*. Anche in questo caso, tuttavia, non è detto che il culto si giovi di una specifica scrittura agiografica specialmente nei secoli XII e XIII. Di siffatti episodi è disseminata in quel periodo la storia della santità nelle Marche, ove il modello del santo-eremita svolge un ruolo di primissimo piano. Proprio con riguardo a questa regione nel basso medioevo ho parlato infatti di una "santità senza agiografia"¹.

Non per caso uno dei pochi eremiti la cui esperienza sia stata cristallizzata in una narrazione agiografica è san Bonfiglio, nativo di Osimo, monaco, eremita, vescovo e crociato morto nel 1115. La sua *vita*, per tradizione attribuita a Silvestro Guzzolini, fu messa per iscritto dal fondatore della congregazione dei Silvestrini di Montefano, presso Fabriano, che più di un secolo dopo la sua morte riconobbe proprio in Bonfiglio un modello di santo capace di coniugare tensione ascetica e zelo pastorale all'interno di un orizzonte istituzionale caratterizzato dalla propensione delle istituzioni monastiche a proporsi sul territorio come fattori di strutturazione della società non solo sul piano religioso ma anche economico-sociale. A fronte dell'affievolirsi della memoria di Bonfiglio, l'intervento dei Silvestrini ne rilanciò in grande stile il culto nei luoghi in cui egli aveva vissuto, in particolare a Cingoli, ove la nascente congregazione si stava radicando con una propria comunità².

¹ N. D'ACUNTO, *Linee di sviluppo della santità e dell'agiografia benedettina nelle Marche (secoli XI-XIV)*, in *Sant'Albertino e il suo tempo (XIII secolo)*. Atti del XVIII Convegno del Centro di studi Avellaniti, Fonte Avellana 1995, pp. 153-175.

² Cfr. N. D'ACUNTO – M. BASSETTI [a cura di], *San Bonfiglio monaco, vescovo, eremita, fra storia e culto*. Atti del convegno di Cingoli (25-26 settembre 2015), Spoleto 2016, in corso di stampa.

Silvestro Guzzolini riproponeva così su basi nuove il modello di vita monastica che aveva innervato nel profondo la civiltà marchigiana almeno a partire dall'età carolingia, riadattando la proposta benedettina alle esigenze di una società che nel frattempo si stava aprendo anche alla novità francescana. Sul piano organizzativo il progetto silvestrino privilegiò la costruzione di una struttura congregazionale in grado di coordinare centri monastici dal forte radicamento patrimoniale; il tutto stabilizzato dall'impiego forte della scrittura in tutte le sue potenzialità prescrittive e progettuali, compresa, naturalmente una produzione agiografica con chiare funzioni legittimanti³.

Questo segnale di vitalità del monachesimo marchigiano rinnova e prosegue l'esperienza di un'altra congregazione monastica, quella di Fonte Avellana, che nel XIII secolo andava maturando il trapasso dall'originaria vocazione eremitica alla compiuta cenobitizzazione sancita da Giovanni XXII nel 1325⁴. L'eremo del Catria costituì per i Silvestrini un modello non solo sul piano organizzativo ma anche su quello, che più ci interessa in questa sede, delle forme di elaborazione culturale e di autorappresentazione che nel secolo XI avevano trovato in Pier Damiani (1007-1072) il loro culmine⁵.

Il cardinale ed eremita mise in atto una strategia di stabilizzazione dell'ente che trovava il suo strumento privilegiato nella scrittura intesa nel senso più vasto del termine e tale da incrociare il riordino del patrimonio terriero (mediante una messa a punto dei contratti a ciò finalizzati) con regolamentazione e la rappresentazione del modo di vita condotto dagli eremiti del Catria attraverso scritti normativi e agiografie capaci di esportare (o almeno di far conoscere) quella peculiare proposta di vita cristiana al di fuori dell'eremo⁶.

In questa strategia di autorappresentazione la componente autobiografica gioca un peso affatto differente rispetto a quello che accade per Francesco d'Assisi. Questi costruisce tutto attorno alla sua esperienza

³ U. PAOLI [a cura di], *Silvestro Guzzolini e la sua congregazione monastica* (Atti del convegno di studi tenuto a Fabriano, Monastero S. Silvestro, giugno 1998), Fabriano 2001.

⁴ J. B. MITTARELLI – A. COSTADONI, *Annales Camaldulenses Ordinis Sancti Benedicti*, t. V, Venetiis 1760, coll. 455-457.

⁵ Ottima la voce curata da U. LONGO, *Pier Damiani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 83, Roma 2015, pp. —.

⁶ N. D'ACUNTO [a cura di], *Fonte Avellana nel secolo di Pier Damiani*. Atti del XXIX Convegno del Centro Studi Avellaniti (Fonte Avellana 2007), Negarine di S. Pietro in Cariano (VR) 2008.

biografica di conversione la sintesi della sua proposta contenuta nel Testamento. In Pier Damiani, invece tutto è mediato dalla confessione autobiografica solo episodicamente e ben più rilevante risulta lo sviluppo di una meditata strategia agiografica, complementare a un'intensa e variegata attività epistolografica⁷.

Il punto di partenza di questo ennesimo episodio della dialettica santo – agiografo è già nell'opera più famosa del Damiani, la *Vita beati Romualdi*, scritta nel 1042-43, per la quale occorre capire se essa costituisca una sorta di autobiografia di Pier Damiani, che a Romualdo avrebbe affidato il compito di incarnare il proprio programma di vita monastica – come voleva Jean Leclercq⁸ –, oppure se tale operazione sia stata ostacolata dalla “potente personalità di Romualdo”, la vita del quale – secondo Giovanni Tabacco – fu “così ricca di avvenimenti da non consentire al narratore, di cui è incontestabile il proposito di far conoscere cose e fatti prima ancora che idee, di soffocarne l'originalità”⁹.

Per uscire dall'impasse possiamo invece chiederci quanto sul conto del giovane Pier Damiani ci dica la *Vita beati Romualdi* e quanto la formazione stessa dell'Avellanita sia stata permeata dalle idealità religiose di Romualdo, veicolate da tradizioni orali assai vive quando l'ancor giovane eremita giunse nelle Marche dalla nativa Romagna. A tal fine occorre tener conto della fitta segmentazione della biografia e del pensiero del Damiani resa possibile dalle recenti edizioni dei suoi scritti, collocati entro contesti cronologici e topografici sempre più precisi, a fronte di una tradizione di lettura che ne aveva privilegiato i risvolti teologici e spirituali¹⁰.

Per questo considero produttiva una ricognizione della produzione letteraria damiana strettamente coeva della *Vita beati Romualdi*: le opere dell'autore ravennate infatti vanno lette “a tappeto” e in una prospettiva diacronica per collocarle nel modo più preciso possibile nel

⁷ Sull'agiografia si veda soprattutto U. LONGO, *Come angeli in terra. Pier Damiani, la santità e la riforma del secolo XI*, Roma, 2012.

⁸ Cito, per mia comodità, da J. LECLERCQ, *San Pier Damiano eremita e uomo di Chiesa*, trad. it., Brescia 1972, pp. 22-38.

⁹ G. TABACCO, *Spiritualità e cultura nel medioevo. Dodici percorsi nei territori del potere e della fede*, Napoli 1993, pp. 195-248 (citazione a p. 196, nota 3).

¹⁰ N. D'ACUNTO, *I cambiamenti. Storia di una storia recente*, in *Civiltà monastica e riforme. Nuove ricerche e nuove prospettive all'alba del XXI secolo*, a cura di Glauco Maria Cantarella, Reti Medievali Rivista, XI – 2010/1 (gennaio-giugno), pp. 1-11 <http://www.rivista.retimedievali.it>.

loro specifico contesto di appartenenza per evitare di estendere a tutta la riflessione damiana idee e atteggiamenti che invece sono propri di una ben circoscritta stagione della sua biografia. Occorre superare, insomma, la tentazione di trovare il “vero” Pier Damiani, dimenticando che – come spesso avviene per gli ingegni migliori – egli era libero prima di tutto da se stesso e dai vincoli che la sua stessa biografia gli imponeva.

L'essenza dell'esperienza di san Romualdo secondo il giovane Pier Damiani consisteva nel movimento: l'irrequieto peregrinare di un santo che si mosse in lungo e in largo tra la Francia, l'Italia centro-settentrionale e l'Istria. Il Damiani sa benissimo che il girovagare di Romualdo era in netto contrasto con l'ideale della *stabilitas* monastica cara anche ai destinatari della *Vita*, monaci consacrati prevalentemente al cenobitismo, ma ne trovava una prima giustificazione nel fatto che, ovunque si fermasse, innumerevoli torme di fedeli e di aspiranti monaci accorressero a lui, cosicché egli, installata una comunità con un proprio priore, si affrettava a cercare un altro *locum* da riempire di *habitatores*. Anche il continuo peregrinare “per diversas mundi regiones” di un altro eremita, Guarino, famoso abate di S. Michele di Cuixà, avveniva “*orationis gratia*”, cioè per pregare¹¹. Motivazione ancora una volta poco persuasiva, oltre che estremamente vaga, la quale rimarcava la difficoltà di coniugare queste forme di eremitismo itinerante – le quali furono tutt'altro che rare nell'Occidente del X secolo – con la tradizione monastica di cui Pier Damiani voleva dimostrare, invero un po' artificiosamente, quanto fossero nutrite tali esperienze attraverso una fitta trama di riferimenti alle *Vitae patrum* e ad altri testi sia orientali che occidentali. Pier Damiani avrebbe volentieri obliterato qualche viaggio di Romualdo, se solo questo indefesso peregrinare non fosse stato un elemento costitutivo di quell'esperienza cristiana, come per altro conferma la *Vita quinque fratrum* di Bruno di Querfurt¹².

La ragione più profonda del movimento di Romualdo e della sua stessa santità, l'Avellanita la coglie laddove riflette su una caratteristica del mondo eremitico fra il X e il XI secolo: la dimensione missionaria, o meglio apostolica e pastorale, di quelle esperienze. Una prima sintesi

¹¹ PETRI DAMIANI, *Vita beati Romualdi*, ed. G. Tabacco, Roma 1957 (F.S.I., 54), cap. 5, p. 23.

¹² Cfr. BRUNONIS QUERFURTENSIS *Vita quinque fratrum eremitarum seu passio Benedicti et Iohannis sociorumque suorum*, ed. H. Karwasinska, Warszawa 1973 (*Monumenta Poloniae Historica*, ser. nova, t. IV, fasc. 3).

di questo concetto la troviamo nel cap. XXXIII della *Vita Romualdi*, ove ricorre una parafrasi di Mt 5, 15 (“neque accendunt lucernam et ponunt eam sub modio, sed super candelabrum, ut luceat omnibus qui in domo sunt”). Un prelado esortava il santo a portarsi là dove avrebbe potuto non più consumarsi come il carbone del sole, ma “lucerna super candelabrum posita, omnibus qui in domo Dei sunt radio suae lucis infunderet”¹³. Scopo di quel trasferimento era il maggiore “lucrum animarum” che avrebbe potuto ottenere a Pola. Ricorre qui una espressione-chiave (un *Leitbild*, per dirla con Hans-Peter Laqua) per comprendere non solo la *Vita Romualdi* ma anche alcuni aspetti della restante produzione giovanile di Pier Damiani:

Quocumque autem vir sanctus ibat, semper fructificans, semper animarum lucrum magis ac magis accumulans et homines de seculo abstrahens, velut totus in ignem conversus, ad celeste desiderium animos hominum accendebat¹⁴.

Un'espressione analoga ritorna poco più avanti, nel capitolo XXXV, laddove l'A. riferisce che Romualdo, “sterilitatis impatiens”, cominciò a cercare “*anxia aviditate*” dove avrebbe potuto trovare una terra adatta a produrre appunto “*fructus animarum*”¹⁵.

Che questa propensione spiccata verso l'evangelizzazione – sia pure nelle forme delle quali diremo – fosse un elemento non accessorio dell'esperienza cristiana di Romualdo lo vediamo già nel capitolo XVIII, in cui Pier Damiani narra che contro il santo, allora dimorante presso il monastero di S. Michele, da lui eretto presso il Verghereto, cospirarono i suoi stessi monaci fino a cacciarlo. Scoraggiato, Romualdo decise che da quel momento in poi, contento della sua propria salvezza, avrebbe messo in secondo piano quella altrui, ma ben presto

¹³ PETRI DAMIANI, *Vita beati Romualdi*, cap. 33, p. 71: “Sepe namque prefatus episcopus [scil. Polensis] adhortatus illum fuerat ut nequaquam de cetero in tam obscuro recessu inclusus lateret, sed illuc se potius conferret ubi animarum lucrum copiosius facere potuisset, ne videlicet carbo soli sibimet arderet, sed magis, ut revera lucerna super candelabrum posita, omnibus qui in domo Dei sunt radios sue lucis infunderet”.

¹⁴ PETRI DAMIANI, *Vita beati Romualdi*, cap. 43, p. 85.

¹⁵ PETRI DAMIANI, *Vita beati Romualdi*, cap. 35, p. 74: “Romualdus ergo sterilitatis impatiens anxia cepit aviditate perquirere ubi terram potuisset ad proferendos animarum fructus idoneam invenire”. Si veda in proposito G. MICCOLI, *Chiesa gregoriana. Ricerche sulla riforma del secolo XI*, Firenze 1966, p. 78.

cominciò a temere che, se fosse rimasto fermo in quel proposito, difficilmente si sarebbe sottratto alla condanna divina¹⁶.

Si profila in questa pagina un altro grande dilemma per il cristiano, combattuto tra la realizzazione del proprio itinerario di perfezione personale e l'impegno per la salvezza del prossimo. Si tratta della riproposizione in termini religiosi il contrasto tra il *proprium commodum* e la *utilitas publica*, che già la cultura classica – pagana e cristiana – aveva elaborato e che proprio nell'XI secolo fu riproposto con particolare intensità¹⁷.

Come usciva il giovane Pier Damiani da questo dilemma? In Romualdo egli trova una risposta affatto particolare nella storia del monachesimo: vocazione monastica e predicazione non sono antitetiché:

Sepe namque, dum predicationis verba proferret, tanta illum compunctio in lacrimas excitabat, ut subito interruptum sermonem relinquens, aliquorsum repentino impetu velut demens aufugeret¹⁸.

¹⁶ PETRI DAMIANI, *Vita beati Romualdi*, cap. 18, p. 43 sg.: “hoc apud semetipsum deliberat, ut iam de cetero sua contentus aliene salutis curam omnino postponat. Post quam videlicet cogitationem tantus animum eius terror invasit, ut si in eo quod mente conceperat obstinate persisteret, periturum se dampnandumque divino iudicio nullatenus dubitaret”.

¹⁷ R. GRÉGOIRE, *L'ordine e il suo significato: 'utilitas' e 'caritas'*, in *Segni e riti nella Chiesa altomedievale occidentale*. Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo (Spoleto 1985), Spoleto 1987, pp. 670-695. Sul concetto di *utilitas* negli scritti dell'età della riforma dell'XI secolo si veda O. CAPITANI, “*Ecclesia Romana*” e riforma: “*utilitas*” in Gregorio VII, in *Chiesa diritto e ordinamento della società cristiana nei secoli XI e XII*. Atti della nona Settimana internazionale di studio. Mendola, 28 agosto – 2 settembre 1983, Milano 1986, pp. 26-69; I. SCARAVELLI, *Utilitas nella libellistica dell'XI secolo: un primo sondaggio*, «Studi Medievali», 3 s., 32 (1991), pp. 191-229. Sullo stesso tema ma per un arco cronologico più vasto si veda P. HIBST, *Utilitas publica – Gemeiner Nutz – Gemeinwohl. Untersuchungen zur Idee eines politischen Leitbegriffes von der Antike bis zum späten Mittelalter*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris, 1991. In particolare, a p. 174, lo Hibst, inserisce una breve trattazione su Pier Damiani, circa la quale ho espresso qualche riserva in D'ACUNTO, *I laici nella Chiesa e nella società*, p. 9. Qualche osservazione sul concetto di *utilitas* in N. D'ACUNTO, *Il prefetto urbano Cencio di Giovanni Tignoso nelle fonti del suo secolo*, «Buletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 95 (1989), p. 40; D'ACUNTO, *I laici nella Chiesa e nella società*, pp. 113-118.

¹⁸ PETRI DAMIANI *Vita beati Romualdi*, cap. 35, p. 75.

Addirittura Romualdo attraverso la predicazione raggiungeva uno dei vertici dell'ascesi monastica: il dono delle lacrime¹⁹. Il conseguimento di tale risultato al di fuori dell'eremo, il luogo costituzionalmente deputato alla ricerca di siffatte esperienze, rappresenta sì l'ennesimo indice dell'assoluta eccezionalità di Romualdo, ma serve anche al Damiani per giustificare l'apostolato nel secolo e dimostrare la compatibilità e la conformità della sua azione pastorale e di tutta la sua biografia di santo in movimento con la spiritualità monastica, allontanando da lui l'accusa di essere un sarabaita.

Lo stesso problema, in termini molto simili, viene trattato da Pier Damiani nella lettera Nr. 8, scritta nella primavera del 1045, a soli tre anni dalla *Vita Romualdi*²⁰. Questo testo da solo basta a dimostrare che l'autore sia *sempre* stato il teorico del più estremo e ottuso *contemptus mundi*. Questi riferisce infatti che, assecondando le richieste dell'allora arcivescovo Gebeardo di Ravenna e di molti cittadini della sua città natale, aveva lasciato l'eremo per trasferirsi in città "con la speranza di guadagnare anime" – "spe lucrandi animas"²¹. Il Damiani riferisce con soddisfazione della propria fortunata predicazione anche a Urbino²², illustrando le motivazioni della propria azione pastorale con espressioni che ricalcano i segmenti della *Vita Romualdi* poc'anzi ricordati. Anch'egli, infatti, era ansioso ("anxiabar") di ottenere più copiosi frutti di anime

¹⁹ P. NAGY, *Le Don des larmes au Moyen Âge. Un instrument en quête d'institution* (V-XVI siècle, Paris 2000).

²⁰ PIERI DAMIANI, *Epistulae* (I-XXI). PIER DAMIANI, *Lettere* (1-21), a c. di G.I. Gargano, N. D'Acunto, Roma 2000, nr. 8, p. 253, nota 2.

²¹ PIER DAMIANI, *Lettere*, I, nr. 8, p. 254. Per l'espressione "spe lucrandi animas" M. DELLA SANTA, *Ricerche sull'idea monastica di San Pier Damiano*, Arezzo 1961, p. 44 sg.; P. PALAZZINI, *San Pier Damiani al centro della riforma della Chiesa Marchigiana nel secolo XI*, in *S. Pier Damiano nel IX centenario dalla morte (1072-1972)*, Faenza 1973, vol. 2, p. 178 segg.. Per una puntuale disamina della lettera Nr. 8 si veda H. P. LAQUA, *Traditionen und Leitbilder bei dem Ravennater Reformator Petrus Damiani*, Münster 1976, pp. 119-125.

²² PIER DAMIANI, *Lettere*, I, nr. 8, p. 254: "Cum autem cuiusdam occasione festivitatis nonnullis religiosis invitantibus viris vehiculumque mittentibus ad Urbinate provinciam repedassem, tantus me inundantium fratrum monachorum videlicet atque saecularium fluctus obsorbuit, quod nequaquam me ad tutissimi portus sinum retorquere vela permisit".

e per questo percorreva l'Italia a palmo a palmo “zelo proximorum”, perché aveva l'ambizione di richiamare gli altri “ad rectitudinis statum”²³.

Pier Damiani si interrogava altresì circa l'opportunità di abitare dove si potevano raccogliere gli “animarum fructus” nonostante il pericolo di essere riverito dai fedeli²⁴, ma dato che la Sacra Scrittura serve alla salvezza delle anime²⁵, chi si rifiutava di predicare ne vanificava la finalità²⁶.

Tra le varie autorità bibliche a sostegno di questa presa di posizione il Damiani cita I Cor. 10, 24: “Non enim quaerebat quae sua erant, sed quae alterius”²⁷. Nella lettera Nr. 8 ricorre anche il già menzionato concetto di *utilitas*²⁸. La predicazione del monaco è doverosa, oltre che legittima, in quanto il bene comune è superiore a quello del singolo. Non pare condivisibile il giudizio del Laqua, che ha richiamato con forza l'attenzione su questa lettera, ma osservando che la scelta di seguire il *Leitbild* del buon pastore avrebbe determinato definitivamente il pensiero di Pier Damiani²⁹. In realtà aveva ragione Giovanni Tabacco, nell'affermare che “nel mondo l'eremo costantemente attrae Romualdo: nell'eremo il mondo gli è costantemente presente”³⁰. Lo stesso accade per il giovane Pier Damiani, così come ce lo presentano le sue opere anteriori al 1046.

²³ PIER DAMIANI, *Lettere*, I, nr. 8, p. 254: “Anxiabar denique prius, ubi possem uberiores animarum fructus acquirere et zelo proximorum ductus diversas Ytaliae regiones curioso mentis lumine perlustrabam, dumque revocare alios ambiebam ad rectitudinis statum”.

²⁴ PIER DAMIANI, *Lettere*, I, nr. 8, p. 254: “Respondeat ergo mihi prudentia tua, quid mihi utilius sit: utrum illic habitare, ubi et animarum fructus acquiritur et devota mihi populi reverentia exhibetur, an illic potius, ubi sine fructu pariter et honore consistam?”.

²⁵ PIER DAMIANI, *Lettere*, I, nr. 8, p. 256: “Cuncta sane divinarum scripturarum eloquia ad nil aliud nisi ad animarum salutem crebris sunt voluminibus exarata”.

²⁶ PIER DAMIANI, *Lettere*, I, nr. 8, p. 256: “Si enim ad hunc finem omnis sacra scriptura refertur, ut per eam salus animae requiratur, dum fugientes honores animarum lucra postponimus, id potissimum, propter quod scriptura facta est, non servamus”.

²⁷ PIER DAMIANI, *Lettere*, I, nr. 8, p. 256.

²⁸ PIER DAMIANI, *Lettere*, I, nr. 8, p. 256: “Si ergo propter scripturae minas sic impensus honor aufugitur, ut animarum quoque utilitas neglegatur, patet profecto, quia intentio, pro qua scriptura servari debuit, non tenetur”.

²⁹ Cfr. H. LAQUA, *Traditionen und Leitbilder bei dem Ravennater Reformator Petrus Damiani*, Münster 1976, p. 125.

³⁰ TABACCO, *Spiritualità e cultura*, p. 192.

Quella di Romualdo, come ce la descrive l'Avellanita, era una santità contagiosa, che si concretizzava in una sorta di ideale panmonastico:

Tantus namque in sancti viri pectore faciendi fructus ardor incanduerat, ut effectis numquam contentus, dum alia faceret, ad faciendam mox alia properavit: adeo ut putaretur totum mundum in heremum vellet convertere et monachico ordini omnem populi multitudinem sociare³¹.

Questo passo, citato mille volte, esprime effettivamente il nocciolo dell'esperienza romualdina: l'ardente desiderio di portare frutti spirituali; la perenne insoddisfazione per i risultati raggiunti e, infine, il desiderio di trasformare tutto il mondo in un eremo.

Romualdo si muoveva infatti entro un orizzonte squisitamente monastico-eremitico. La salvezza dei laici passava sopra tutto attraverso la loro monacazione e l'apostolato del santo aveva come strumento privilegiato la costituzione di comunità monastiche. Anche il Damiani era convinto dell'efficacia della scelta monastica, ma da giovane ammetteva un livello più basso di partecipazione a questa esperienza religiosa: quello di laici che facevano penitenza in forme che potremmo definire di imitazione della vita monastica. Il mondo si convertiva in un eremo grazie a un'attiva propaganda ascetica presso i laici, per usare una felice espressione di Cinzio Violante³². Per questo il giovane Pier Damiani raccomanda ad alcuni dei suoi corrispondenti e in particolare al conte Tegrimo III dei conti Guidi nella lettera 17, scritta nel 1045-1046, la preghiera liturgica quotidiana, sostenendo addirittura che "l'ufficio canonico, ripartito in sette ore, deve essere recitato ogni giorno da tutti i cristiani fedeli a Dio come un dovere inerente al loro servizio" e non solo da chierici e monaci³³.

La vita monastica rappresenta la via migliore per arrivare alla perfezione cristiana, tanto che perfino i laici, se vogliono in qualche misura attingervi, debbono imitarne i tratti distintivi. I monaci dal canto loro dovranno impegnarsi per esortare il laicato a imitare questa forma peculiare di spiritualità.

L'incontro con la politica riformatrice dell'imperatore Enrico III (intorno al 1046) e l'assunzione di sempre maggiori responsabilità

³¹ PETRI DAMIANI, *Vita beati Romualdi*, cap. 37, p. 78.

³² C. VIOLANTE, *L'età della riforma della Chiesa in Italia*, in N. VALERI [a cura di], *Storia d'Italia*, vol. 1, Torino 1965, p. 173.

³³ PIER DAMIANI, *Lettere*, I, nr. 17, p. 309.

ecclesiali accentuarono in Pier Damiani la consapevolezza del ruolo delle istituzioni ecclesiastiche, prima di tutto del papato, che attraverso il diritto canonico doveva riformare la Chiesa e con essa la società³⁴. Precisandosi i compiti della gerarchia ecclesiastica, i monaci vedevano notevolmente ridimensionati i loro compiti di riforma e di conseguenza anche il loro impegno nel *saeculum* ne usciva ridimensionato. Il Pier Damiani “maturo” condannava così quelle forme di vita monastica «aperte al mondo» come il monachesimo Vallombrosano, il cui spirito battagliero per la riforma aveva egli stesso propugnato in gioventù, quando il suo modello monastico era il Romualdo la cui immagine aveva proiettato nella *vita*.

Con la maturità il Damiani prese sempre più spesso le distanze dalle componenti della galassia riformatrice variamente ispirate alle posizioni estremistiche di Umberto di Silva Candida in materia di simonia, che sostenevano essere la riforma un “certamen monachorum” e s’impegnavano direttamente nella lotta contro la simonia attraverso un’intensa opera di predicazione, come accadeva a Firenze nella contestazione contro il vescovo Pietro Mezzabarba³⁵.

Proprio il clima arroventato fiorentino fa da sfondo al durissimo confronto che lo stesso Avellanita ebbe con colui che, per esplicita ammissione di Andrea di Strumi, era considerato un “padre nobile” dallo stesso Giovanni Gualberto, fondatore dei Vallombrosani: Teuzone, eremita urbano che viveva nel cuore di Firenze. Pier Damiani gli fece visita verosimilmente nel 1066, in occasione delle agitazioni patariniche contro il Mezzabarba³⁶. Il dialogo degenerò in una terribile rissa verbale, con Teuzone che difendeva il suo diritto a testimoniare la validità della scelta eremitica nel bel mezzo di una città e Pier Damiani che lo accusava di esibizionismo. Nel corso della discussione si arrivò a parlare della santità di Romualdo, come riferisce lo stesso Pier Damiani nella lettera 44 indirizzata allo stesso Teuzone. I due contendenti tirarono in ballo i “sanctorum exempla”, arrivando a parlare appunto di Romualdo:

³⁴ Cfr. J.J. RYAN, *Saint Peter Damiani and his canonical sources. A preliminary study in the antecedents of the gregorian reform*, Toronto 1956.

³⁵ Cfr. N. D’ACUNTO, *I laici nella Chiesa e nella società secondo Pier Damiani. Ceti dominanti e riforma ecclesiastica*, Roma 1999, pp. 158-180.

³⁶ Ipotizza questa datazione per la lettera 45 P. GOLINELLI, *Indiscreta sanctitas. Studi sui rapporti tra culti, poteri e società nel pieno medioevo*, Roma 1988, p. 167.

Cumque super quodam disceptationis articulo sanctus Romualdus in testimonium duceretur, praesto quaesitum est, utrum ipse Romualdus aut tunc extiterit sanctus, vel nunc sit in paradyso receptus³⁷.

Non possiamo capire a che cosa alludesse l'espressione "*disceptationis articula*", ma la celerità con cui l'Avellanita passa a trattare della santità di Romualdo induce qualche sospetto circa il suo desiderio di sorvolare su quel dibattito. Teuzone era sicuro di mettere in imbarazzo il suo interlocutore appellandosi a una comune derivazione dalla concezione romualdina della vita monastica, dalla quale Pier Damiani si era però evidentemente allontanato con il passare degli anni. Infatti Teuzone incarnava una modalità di presenza del monaco nel secolo molto simile a quella adombrata nella *Vita Romualdi*, ma ben diversa da quella successivamente teorizzata da Pier Damiani, fondata sul "divorzio" tra identità monastica e impegno nel mondo.

Il dissenso con Teuzone verteva anche sulle modalità di autorappresentazione della propria esperienza cristiana a cominciare appunto dalla cornice prescelta per vivere il monachesimo, una città³⁸. Inoltre l'ostentazione delle pratiche ascetiche trasformava l'eremita in una specie di oracolo, più attento al favore popolare che a perseguire un autentico itinerario di perfezione monastica³⁹. A Teuzone, secondo Pier Damiani, piaceva "vincere facile" – come si direbbe oggi – stupendo i laici con pratiche ascetiche assolutamente banali e ben meno severe di quelle praticate nei veri eremi:

Il non conoscere vino infatti, in una città, si reputa un portento; mentre il berne nell'eremo è cosa semplicemente ignobile. Nell'eremo già dell'olio è una gran delizia; tra la gente invece, chi appena non fa uso di lardo è insignito della palma dell'astinenza. Nell'eremo il cilicio è

³⁷ *Die Briefe des Petrus Damiani*, ed. K. Reindel, vol. 2, München 1988, Nr. 44, p. 10.

³⁸ *Die Briefe des Petrus Damiani*, vol. 2, Nr. 44, p. 13: "heremicam vitam non in heremo sed intra populosae urbis moenia ducere decrevisti, ubi nimirum quicquid a tam magnifici nominis auctore praecipitur, sic arripitur, tamquam si sibillino aditu vaticinii oraculum reportetur. Sed, quaeso, si monachus es, quid tibi cum urbibus? Si heremita, quid tibi cum civium cuneis? Quid enim cellae vel fora strepentia vel turrita conferunt propugnacula?"

³⁹ Cfr. *Die Briefe des Petrus Damiani*, vol. 2, Nr. 44, p. 13: "Enimvero qui tamquam deficientibus silvis solitudinem in urbibus quaerunt, quid aliud credendum est nisi quia solitariae vitae non perfectionem, sed favorem potius et gloriam aucupantur? Illic igitur captato vulgi favore circumfluus, quicquid tibi mens vel improvisa dictaverit, proprio iudicio lex habetur, quicquid praeceps lingua decurrerit, sententia deputatur".

veste ordinaria, in città esso è un qualcosa di spettacolare a vedersi. Andare a piedi e a gambe nude nell'eremo è regola; nelle pubbliche piazze lo si percepisce come un genere di mortificazione fuori dalla norma. Nell'eremo un giaciglio di giunchi o di foglie è un letto morbido; in città chi si accontenta di un pagliericcio di strame riceve il plauso di tutti. Quel genere di vita che per la sua rarità in città risulta qualcosa di stupefacente, qui nell'eremo la fraterna convivenza lo rende cosa comune. Per questo, quel che lì viene esaltato come un prodigio, qui come cosa del tutto ordinaria non merita gloria⁴⁰.

Insomma Pier Damiani cercava di smontare il tentativo di Teuzone di “pubblicizzare” la vita eremitica dimostrandone la non conformità rispetto alla tradizione. Egli coglieva poi l'occasione per far conoscere attraverso il suo scritto, che aveva una circolazione molto estesa come gran parte dell'epistolografia antica e medievale, i veri eremiti: Domenico il Loricato e i suoi confratelli di Fonte Avellana, autentici eroi dell'ascesi spinta al limite delle possibilità umane attraverso l'autoflagellazione⁴¹.

Dato che non è pervenuta nessuna testimonianza sulle risposte fornite al Damiani da Teuzone, non possiamo assumere acriticamente il punto di vista della nostra fonte, poiché quest'ultimo proponeva un modello di monaco immerso totalmente nel contesto cittadino per rispondere alle sfide che i tempi nuovi presentavano. Al contrario Pier Damiani nel *Dominus vobiscum* aveva delineato un'ecclesiologia di comunione incentrata sul principio della partecipazione di tutti i cristiani al corpo mistico di Cristo che rendeva ininfluente la vicinanza fisica dell'eremita agli altri fedeli⁴². Inoltre le perplessità di Teuzone

⁴⁰ Cfr. PETRI DAMIANI, *Epistulae (XLI-LXVII)*. PIER DAMIANI, *Lettere (41-67)*, a c. di G.I. Gargano, N. D'Acunto, revisione generale di L. Saraceno, Roma 2002, p. 61; *Die Briefe des Petrus Damiani*, vol. 2, Nr. 44, p. 14: “Vinum namque in urbe nescire prodigium est, in heremo bibere satis ignobile. Oleum in heremo magnae deliciae, in populo autem, qui saltem arvina non vescitur, abstinentiae palma donatur. Cilitium in heremo vestimentum, in urbe spectaculum. Cilitium in heremo vestimentum, in urbe spectaculum. Cruribus pedibusque nudatis incedere in heremo quidem regula, in foro autem afflictio cernitur indiscreta. In haeremo stratum molle iuncus est vel papyrus, inter cives applauditur centone contentus. Quod enim illic conversatio rara mirabile, reddit hic societas fraterna commune. Ac per hoc, quod illic praeconio laudis attollitur, hic generaliter inditum gloriam non meretur”.

⁴¹ Cfr. *Die Briefe des Petrus Damiani*, vol. 2, Nr. 44, p. 14-25.

⁴² Cfr. D'ACUNTO, *I laici nella Chiesa e nella società*, pp. 24-26.

rispetto all'atletismo ascetico propagandato da Pier Damiani non erano del tutto infondate, poiché quei rigori eccessivi costituivano un'indubbia novità rispetto alla moderazione della regola benedettina e non potevano essere giustificati se non attraverso esempi biblici interpretati con qualche forzatura.

È interessante notare che attraverso la scrittura e la predicazione il Damiani provasse a sottrarre all'oblio quello che secondo lui era il vero eremitismo. Non va dimenticato nemmeno che come in Romualdo si era specchiata la proposta monastica aperta al mondo del giovane Avellanita, così a partire dagli anni Sessanta del secolo XI il richiamo all'eroismo ascetico dell'eremo del Catria aveva per il Damiani un innegabile riferimento autobiografico e funzionava sostanzialmente da giustificazione del suo comportamento. L'episodio dell'incontro fiorentino rispecchia fedelmente questo mutamento di prospettiva nella valutazione dell'eredità romualdina. Infatti negli anni sessanta Pier Damiani riteneva superfluo o addirittura pericoloso che i monaci si impegnassero nella lotta contro simonia e nicolaismo, che era un compito specifico della gerarchia ecclesiastica. Romualdo e il suo monachesimo riformatore erano ormai ridotti a mero ricordo giovanile, tanto che nella lettera 165, scritta nel 1069⁴³, ogni forma di impegno del monaco nel mondo, che non dà segno alcuno di ravvedimento, viene considerato come un'inutile rinuncia ai benefici derivanti dalla condizione monastica.

Ormai solo in Domenico il Loricato, perfetto eroe dell'asceti, Pier Damiani vuole specchiarsi. La santità che ha in mente nei suoi ultimi anni è quella degli eremiti di Fonte Avellana, lui compreso. Lo stesso dilemma che lo aveva attanagliato quando era giovane e di cui abbiamo parlato all'inizio di questo contributo gli si ripresentò in età matura: valeva la pena lasciare l'eremo e spendersi per la salvezza dei fratelli? La risposta fu di tenore del tutto opposto rispetto a quella che si era dato qualche decennio prima:

Pregato io spesso di uscire dall'eremo per le necessità della Chiesa o per comporre la pace, sapendo che ne avrei avuto danno – anche se gli altri ne avrebbero tratto vantaggio – consultai questo fratello [un eremita di Fonte Avellana, n.d.A], nella fiducia che la divina grazia gli avrebbe rivelato ciò che sarebbe stato meglio per me. E subito

⁴³ *Die Briefe des Petrus Damiani*, ed. K. Reindel, vol. 4, München 1994, nr. 165, pp. 173-230.

quell'uomo nella sua santa semplicità diede alla domanda che gli era stata posta questa breve e sintetica risposta: "Che giova alla candela il far bene agli altri, se frattanto la sua fiamma divoratrice la consuma?". Questa risposta – confesso – mi piacque, e come se mi fosse stata data da Dio, salva soltanto la carità e l'obbedienza, decisi di attenermici sempre"⁴⁴.

La lucerna di Mt 5, 15 assumeva qui un significato del tutto nuovo e in linea con gli orientamenti di chi aveva ormai rinunciato alle battaglie terrene per impegnarsi solo in quelle con nemici invisibili. Solo Gregorio VII, nel volgere di pochi anni, avrebbe saputo proiettare la lotta contro la simonia in un orizzonte metastorico, trasformando un conflitto tutto terreno in una guerra contro la *Ecclesia diaboli* incarnata da Enrico IV e dai suoi seguaci. Per Pier Damiani rappresentare la propria santità significava invece ribadire la validità di un modo ancora "antico" di concepire la *militia Christi*.

Ebbe successo questo suo tentativo di diffondere fuori dall'eremo una santità destinata a rimanere nascosta? Solo parzialmente. Gli eremiti di Fonte Avellana, alla sua morte si divisero sulla necessità di proseguire con le pratiche di flagellazione. I suoi scritti e la sua stessa salma, tumulata a Faenza, dove morì, non riuscirono ad affermarsi come fattori stabilizzanti dell'identità avellanita e la memoria della sua santità stentò a sottrarsi all'oblio, come certificano testimoni d'eccezione quali Dante, Petrarca e Boccaccio, che pure cercarono di restaurarne la fama⁴⁵. Il suo destino non fu molto diverso da quello dei molti eremiti senza agiografia che popolarono le grotte dell'Appennino marchigiano.

⁴⁴ Cfr. PETRI DAMIANI, *Epistulae (XLI-LXVII)*. PIER DAMIANI, *Lettere (41-67)*, p. 63; *Die Briefe des Petrus Damiani*, vol. 2, nr. 44, pp. 16-17: "Saepe rogatus, ut pro necessitatibus aecclesiasticis vel foederanda pace procederem, cum mihi detrimentum esse pernoscere, licet aliis proveniret, hunc fratrem ea fide consului, ut illi divina gratia dignaretur infundere, quid mihi decerneret expedire. Protinus sancta simplicitas ad id, quod propositum erat, compendiosae responsionis clausulam fixit. Quid, inquit candelae prodest, si aliis luceat, dum se interim edax flamma consumat? Hoc responsum, fateor, laetus arripui, et tamquam divinitus datum salva tantummodo charitate et obedientia servare decrevi".

⁴⁵ In generale sulla fortuna postuma di Pier Damiani S. FREUND, *Studien zur literarischen Wirksamkeit des Petrus Damiani*, Hannover 1995.

Ego frater Franciscus parvulus: l'autorappresentazione di Francesco d'Assisi

MARIA PIA ALBERZONI

Starting from the expressions used by Francis in his writings – especially in his letters and in the rules – it is highlighted the will of the saint to propose himself, following the example of Christ, as the servant of all his brothers and the most outcast and despised persons in the society. Such an attitude is expressed both in Francis' sharp refusal to become the head of the fraternitas and in the desire to present himself always in the second place in his letters, where the names of the recipients are routinely prefixed to his one to indicate their higher importance. The strong emphasis on his smallness (*parvulus et despectus*) too, if on one side is confirmed by Francis' physical description proposed by Thomas of Celano in the *Vita beati Francisci*, on the other is proposed as a complementary stretch of poverty. Thanks to such insistent self-representations Francis provided a kind of self-portrait, that could not be completely obliterated by the subsequent hagiography.

*Franciscus, pauper et humilis,
caelum dives ingreditur*
(Francesco, povero ed umile,
entra ricco nella gloria)¹

Le parole dell'antifona al *Magnificat* nei primi vespri della festa di san Francesco fissano la cifra della sua santità e ne forniscono un'imprescindibile chiave di lettura. Egli è infatti tradizionalmente considerato il santo della povertà, dell'umiltà e della semplicità, tutte virtù contrapposte alla ricchezza e all'esercizio del potere. I testi agiografici contri-

¹ Le citazioni sono da *Francisci Assisiensis Scripta*, ed. C. Paolazzi, Grottaferrata 2009; solo quelle tratte dai testi agiografici, quindi non dagli Scritti di Francesco, sono riprese da *Fonti francescane*, 3ª edizione, Padova 2011. Si è mantenuto il carattere seminariale dell'incontro, limitando all'essenziale le indicazioni bibliografiche.

buiro a elaborare e a diffondere tale immagine, perlopiù basandosi sulle numerose espressioni presenti nei suoi scritti e volte a esprimere la volontà di collocarsi tra gli ultimi, appunto i *minores*.

Gli scritti di Francesco nella recente edizione critica curata da Carlo Paolazzi sono così raggruppati:

- laudi e preghiere, tutte in latino tranne il *Cantico di frate sole* e l'*Audite poverelle*, una composizione poetica per Chiara e le povere sorelle;
- una decina di lettere, una delle quali autografa e destinata a frate Leone;
- regole ed esortazioni – la regola cosiddetta *non bullata*, quella approvata da Onorio III il 29 novembre 1223 e la *Regula pro heremiticis* – e, infine, il *Testamentum* dettato poco prima della morte (3 ottobre 1226).

La storiografia è oggi concorde nel collocare tutti questi scritti negli ultimi anni della vita di Francesco, dopo il suo ritorno dall'Oriente (1220), quando egli fu sollecitato dalla sede apostolica a fare della sua *fraternitas* un Ordine. Furono anni difficili, nei quali Francesco intraprese una vita appartata e senza fissa dimora, per riproporre l'esperienza degli inizi e offrire così un esempio vivo ai suoi frati. Francesco, infatti, fu sempre convinto che la regola fosse innanzi tutto l'esempio di una persona, in questo caso la sua, protesa a seguire la rivelazione dell'Altissimo, cioè a «vivere secondo il santo Vangelo». È questo il motivo per cui compose il suo *Testamentum* e chiese ai suoi frati di leggerlo sempre insieme alla regola: la regola era la norma e il *Testamentum* lo 'spirito' che vivificava la norma.²

Oltre a indicare che cosa intendesse con regola, nei suoi scritti Francesco ribadì un altro punto sul quale non intendeva derogare: la concezione stessa dell'Ordine. Egli, infatti, diede vita a una *fraternitas* priva di una gerarchia interna, nella quale egli era semplicemente *frater*, il fratello, come riferisce la *Cronaca* di Giordano da Giano, composta attorno al 1260.³ Un indizio interessante di questa volontà di Francesco

² Basti rinviare a G. MICCOLI, *La proposta cristiana di Francesco d'Assisi*, in ID., *Francesco d'Assisi. Realtà e memoria di un'esperienza cristiana*, Torino 1991, pp. 33-97, soprattutto 41-56.

³ J. SCHLAGETER, *Die Chronica des Bruders Jordan von Giano. Einführung und kritische Edition nach den bisher bekannten Handschriften*, «Archivum franciscanum historicum», 104 (2011), pp. 3-63.

è offerto dalla *Solet annuere*, la lettera con la quale Onorio III approvò la regola dei frati Minori. Essa infatti era indirizzata semplicemente a «frate Francesco e agli altri frati dell'Ordine dei frati Minori», senza che, come consueto per la cancelleria papale, fosse indicata la carica da lui ricoperta.⁴ Non siamo di fronte a una ostentazione di umiltà, ma piuttosto alla dimostrazione del fatto che frate Francesco era riuscito a mantenere per sé una posizione di assoluta parità con gli altri frati. Perfino la scelta di indicare come «ministri e servi» i superiori dell'Ordine non fu sufficiente per convincerlo ad assumere una carica. E la curia romana si piegò alla sua volontà.⁵

Prima di esaminare come Francesco si presenta nei suoi scritti, è opportuno accennare ad alcune regole della epistolografia medievale, come si erano fissate nei trattati di *ars dictamini* del XII secolo, a loro volta largamente debitori nei confronti della retorica classica.⁶

Nel protocollo – la parte iniziale dell'epistola – erano solitamente indicati il nome del mittente con i titoli a lui riservati (*intitulatio*), quindi il nome del destinatario (*inscriptio*) e infine una breve formula di saluto (*salutatio*).

Per limitarci all'esempio dei registri papali, basti ricordare il protocollo della già ricordata *Solet annuere*: «Honorius episcopus servus servorum Dei. Dilectis filiis fratri Francisco et aliis fratribus de Ordine fratrum Minorum, salutem et apostolicam benedictionem».⁷ Al primo posto doveva stare il nome della persona eminente per autorità; così,

⁴ Francisci Assisiensis *Scripta*, p. 322; R. RUSCONI, «Clerici secundum alios clericos»: Francesco d'Assisi e l'istituzione ecclesiastica, in *Fratre Francesco d'Assisi*, Spoleto 1994 (Atti dei Convegni della Società internazionale di studi francescani e del Centro interuniversitario di studi francescani, 21), pp. 92-99.

⁵ M.P. ALBERZONI, *Santa povertà e beata semplicità. Francesco d'Assisi e la Chiesa Romana*, Milano, Vita e Pensiero, 2015 (Ordines. Studi su istituzioni e società nel medioevo europeo, 1), soprattutto pp. 66-75 e 225-250.

⁶ F. STELLA, *I manuali di epistolografia delle scuole aretine fra XII e XIII secolo: documenti manoscritti di una tradizione inesplorata*, in *La produzione scritta tecnica e scientifica nel Medioevo: libro e documento tra scuole e professioni*, Atti del Convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti, a cura di G. De Gregorio, M. Galante, Spoleto 2012, pp. 111-146.

⁷ A. BARTOLI LANGELI, *La Solet annuere come documento*, in *La regola di frate Francesco. Eredità e sfida*, a cura di P. Maranesi, F. Accrocca, Padova 2012 (Franciscalia, 1), pp. 57-94.

per esempio, nel caso di epistole inviate al papa il suo nome (al Dativo) era all'inizio anche se era il destinatario, come consente di cogliere una lettera a Innocenzo III dell'imperatore latino di Costantinopoli, Baldovino di Fiandra (1204): «Sanctissimo patri et domino karissimo Innocentio, Dei gratia summo pontifici, Balduinus, eadem gratia Constantinopolitanus imperator et sempre augustus, [...] cum devota semper obsequii voluntate oscula pedum».⁸

Queste brevi note consentono di apprezzare una precisa scelta di Francesco nelle *intitulationes* dei suoi scritti, innanzi tutto in quelli diretti a un destinatario collettivo.⁹

Nella prima e nella seconda redazione della lettera indirizzata ai custodi dell'Ordine, come pure in quella ai rettori dei popoli e in quella a tutti i fedeli, Francesco si connota come *servus*. A tale sostantivo accosta *parvulus*, un termine a lui caro e scelto come rafforzativo. Solo nella seconda redazione della lettera ai custodi *parvulus* diviene addirittura *minimus*, mentre nella lettera ai governanti Francesco si qualifica come «vester in Domino Deo servus, parvulus et despectus» e ancora, nella seconda redazione della lettera ai fedeli egli si presenta come «servus et subditus». L'apice di tali espressioni si trova nella lettera rivolta a tutto l'Ordine, probabilmente dopo l'approvazione papale della regola (29.XI.1223): «Reverendis et multum diligendis fratribus universis, fratri Helie generali ministro religionis minorum fratrum *domino suo*, et ceteris ministris generalibus qui post eum erunt, et omnibus ministris et custodibus et sacerdotibus fraternitatis eiusdem in Christo *humilibus*, et omnibus fratribus *simplicibus et obedientibus*, primis et novissimis, frater Franciscus, *homo vilis et caducus, vester parvulus servus*, salutem in eo qui redimit et lavit nos in pretiosissimo sanguine suo, cuius nomen audientes adore eum cum timore et reverentia proni in terram, Dominus Jesus Christus Altissimi Filius nomen illi, qui est benedictus in secula. Amen».¹⁰

⁸ *Die Register Innocenz' III.*, vol. VII: 7. *Pontifikatsjahr, 1204/1205. Texte und Indices*, bearb. von O. Hageneder, A. Sommerlechner, H. Weigl gemeinsam mit C. Egger, R. Murauer, Wien 1997 (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom II/1, 7), n. 152, p. 253.

⁹ A. BARTOLI LANGELI, *Gli scritti di frate Francesco. L'autografia di un illiteratus*, in *Fratre Francesco d'Assisi*, pp. 101-159; ID., *Gli autografi di frate Francesco e di frate Leone*, Turnhout 2000 (Corpus Christianorum. Autographa Medii Aevi, 5).

¹⁰ *Francisci Assisiensis Scripta*, p. 210; alla p. 211 la traduzione: «A tutti i frati, ai quali deve riverenza e grande amore, a frate Elia, ministro generale della religione

Frate Francesco, dunque, si presenta sempre come servo o, meglio, piccolo servo, addirittura il minimo, che è anche sottomesso e disprezzato, spregevole e caduco ed esprime ciò con la scelta di far precedere sempre i nomi dei destinatari al suo.

La medesima scelta stilistica è nelle lettere personali, in particolare in quella autografa indirizzata a frate Leone, dove egli fa precedere al suo nome quello del fedele *socius*: «Frater Leo, frater Franciscus tuo salutem et pacem» («Frate Leone, il tuo frate Francesco ti augura salute e pace»). Anche rivolgendosi a un suo compagno e amico, Francesco non rinuncia a ribadire la sua sottomissione come segno di stima.¹¹

Analogamente nel suo *Testamentum* egli, da una parte insiste sul suo essere «simplex et infirmus», dall'altra per ben due volte (ai versetti 34 e 41) si qualifica nuovamente come «Franciscus parvulus» e «frater Franciscus parvulus, vester servus». La medesima espressione «frater Franciscus parvulus» si trova anche in un breve scritto indirizzato a Chiara, che ella inserì *ad litteram* nella sua regola: evidentemente il servizio, associato alla piccolezza, fisica o sociale che fosse, costituiva per Francesco il tratto della sua persona. D'altra parte il servizio era un motivo consueto nelle *intitulationes* degli ecclesiastici, basti pensare che da Gregorio Magno (590-604) i papi si intitolano «servus servorum Dei». Era il modello indicato da Cristo, che nelle sue *Ammonizioni* (n. IV) Francesco riprese esplicitamente: «“Non sono venuto per essere servito, ma per servire” (cfr. Mt 20, 28), dice il Signore. Coloro che sono costituiti sopra gli altri, tanto devono gloriarsi di quell'ufficio pre-

dei frati minori, suo signore, e agli altri ministri generali che succederanno a lui, e a tutti i ministri e custodi e sacerdoti della stessa fraternità, umili in Cristo, e a tutti i frati semplici e obbedienti, primi e ultimi, frate Francesco, uomo di poco conto e fragile, vostro piccolo servo, augura salute in Colui che ci ha redenti e ci ha lavati nel suo preziosissimo sangue. Ascoltando il nome di lui, adoratelo con timore e riverenza proni a terra: Signore Gesù Cristo, Figlio dell'Altissimo è il suo nome, che è benedetto nei secoli. Amen»; in nota il Paolazzi aggiunge: «La firma e l'autoritratto del mittente, come di consueto posposti ai destinatari in segno di umiltà, mostrano in frate Francesco la volontà evidente di “diminuire”, perché prendano evidenza le due realtà tra le quali egli si fa mediatore: i fratelli (...) e il Signore Gesù Cristo, della cui viva voce Francesco si farà subito eco fedele e appassionata».

¹¹ Utili osservazioni in G. AMMANNATI, *La lettera autografa di Francesco d'Assisi a frate Leone*, in *Il linguaggio della biblioteca. Scritti in onore di Diego Maltese*, a cura di M. Guerrini, Firenze 1994, pp. 73-87 e in J. DALARUN, *Sicut Mater. Une relecture du billet de François d'Assisie à frère Léon*, «Le Moyen Âge», 113 (2007), pp. 639-668.

latizio, quanto se fossero deputati all'ufficio di lavare i piedi ai fratelli (cfr. Gv 13,14)». ¹²

Merita invece qualche attenzione la sua insistenza sull'essere piccolo. Tommaso da Celano nella *Vita beati Francisci* o *Vita prima* (II, cap. XXIX) ci ha lasciato un'appassionata descrizione sia delle qualità morali sia di quelle fisiche del santo, che qui riporto nella traduzione delle *Fonti francescane* (n. 464-465): «Era uomo facondissimo, di volto gioviiale, di aspetto benigno, mai indolente e mai altezzoso. Di statura mediocre piuttosto piccola, testa regolare e rotonda, il viso un po' ovale e proteso, fronte piana e piccola, occhi neri, di misura normale e pieni di semplicità, capelli pure scuri, sopracciglia diritte, naso giusto, sottile e diritto, orecchie dritte ma piccole, tempie piane, lingua mite, bruciante e penetrante, voce robusta, dolce, chiara e sonora, denti uniti, uguali e bianchi, labbra piccole e sottili, barba nera e rada, collo sottile, spalle dritte, braccia corte, mani scarne, dita lunghe, unghie sporgenti, gambe snelle, piedi piccoli, pelle delicata, magro, veste ruvida, sonno brevissimo, mano generosissima».

Francesco era dunque realmente piccolo e il suo aspetto era dimesso, per non mettere a disagio nessuno, aggiunge Tommaso da Celano. ¹³

Nell'insistenza di Francesco sul suo essere l'ultimo e il più piccolo si nota l'anelito a vivere fino in fondo la *minoritas*, cioè l'essere sottomessi a tutti, come chi non ha uno *status* sociale elevato o è nullatenente. Solo con la chiericalizzazione dell'Ordine successiva al 1239, vale a dire con il prevalere al suo interno dei chierici e dei sacerdoti, si attribuì sempre più un significato spirituale alla *minoritas*, perché un sacerdote aveva già in sé una dignità legata al ministero sacerdotale.

Consideriamo che Francesco doveva avere un carattere volitivo, orgoglioso e anche impulsivo, basti accennare alle dure penitenze che

¹² *Francisci Assisiensis Scripta*, p. 359: il breve testo prosegue con le seguenti parole: «E quanto più si turbano se viene loro tolta la prelatura che se fosse loro tolto il compito di lavare i piedi, tanto più mettono insieme per sé un tesoro fraudolento a pericolo della loro anima».

¹³ *Fonti francescane*, n. 465: «Nella sua incomparabile umiltà mostrava tutta la mitezza possibile con tutti, adattandosi opportunamente ai costumi di ognuno. Più santo tra i santi e tra i peccatori come uno di loro. O padre santissimo, amante dei peccatori, vieni dunque loro in aiuto e per i tuoi gloriosissimi meriti degnati, te ne preghiamo, di sollevare, tu che sei così compassionevole, coloro che vedi giacere miseramente nell'abiezione della colpa».

si inflisse, come gettarsi nella neve, o farsi portare legato per le vie di Assisi, preceduto da un frate che lo additava come peccatore.¹⁴ In particolare la *Compilatio Assisiensis*, un testo assemblato all'inizio del XIV secolo dove confluirono i ricordi dei primi compagni,¹⁵ riporta alcune affermazioni di Francesco che rivelano questo aspetto del suo carattere. A un frate che gli chiedeva perché avesse rinunciato a dirigere l'Ordine egli rispose: «Non c'è un prelado nel mondo intero, che sarebbe temuto dai sudditi e fratelli suoi quanto il Signore farebbe che io fossi temuto dai miei frati, qualora io lo volessi. Ma l'Altissimo mi ha donato questa grazia: che voglio essere contento di tutto, come colui che, nella Religione, è minore» (n. 1554). Un'altra volta «mentre era molto ammalato, nella veemenza dello spirito si drizzò sul lettuccio: "Chi sono – esclamò – questi che mi hanno strappato dalle mani la Religione mia e dei frati? Se andrò al capitolo generale, mostrerò loro qual è la mia volontà"» (n. 1567/22). Per Francesco, dunque, la *minoritas* era una continua conquista, grazie alla quale poteva valorizzare ogni creatura come dono del Creatore.

Alla *minoritas* si lega la *sancta paupertas*, perché un ricco non avrebbe potuto essere al contempo un servo. Lo stesso Francesco suggerì una chiave interpretativa della terminologia adottata per sé e per i frati quando, nella *Regula pro heremitoris*, un breve testo composto probabilmente dopo il 1220 per normare la vita dei piccoli gruppi che periodicamente sceglievano di vivere negli eremi, scrisse un'espressione a mio parere illuminante (v. 1-5): «Coloro che vogliono stare a condurre vita religiosa negli eremi, siano tre frati o al più quattro. Due di essi siano le madri e abbiano due figli o almeno uno. (...) E quando loro piacerà, potranno chiedere ad esse [alle madri] l'elemosina, come dei *poverelli*, per amore del Signore Dio».¹⁶ La traduzione rende qui con

¹⁴ Oltre a G. MICCOLI, *Bonventura e Francesco*, in ID., *Francesco d'Assisi*, pp. 281-302, soprattutto 288-290, mi limito a rinviare a F. ACCROCCA, *Francesco trascinato nudo con una corda al collo: contributo alla "Questione francescana"*, in *Verum, pulchrum et bonum. Miscellanea di studi offerti a Servus Gieben in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di Y. Teklemariam, Roma 2006, pp. 77-95.

¹⁵ Si veda, da ultimo, J. DALARUN, *Plaidoyer pour l'histoire des textes. À propos de quelques sources franciscaines*, «Journal des Savants», 2007, pp. 329-358.

¹⁶ *Francisci Assisiensis Scripta*, p. 344: «Illi qui volunt religiose stare in eremis, sint tres fratres vel quattuor ad plus: due ex ipsis sint matres et habeant duos filios, vel unum ad minus. [...] Et quando placuerit, possint petere ab eis elemosynas sicut

poverelli, l'espressione di Francesco «sicut parvuli pauperes», da cui l'uso del termine Poverello come sinonimo di Francesco, in tutte le lingue e non solo in italiano.

Si noti quanto la traduzione *poverello* attutisca fin quasi a neutralizzare la forte valenza penitenziale di *parvulus pauper*, un'espressione con la quale Francesco mirava a rendere la sua idea di *minoritas*.

L'autorappresentazione di Francesco intendeva dunque fornire indicazioni precise ai suoi frati e a tutti coloro che desideravano seguire il suo esempio. La prima agiografia francescana di committenza papale – la bolla di canonizzazione e la *Vita* di Tommaso da Celano – non sottolineò affatto la scelta di Francesco. Basti pensare che nella *Mira circa nos*, la lettera con la quale Gregorio IX ne annunciò la canonizzazione (16.VII.1228), il santo è presentato come un novello Sansone che con la semplice arma della sua parola sconfigge i Filistei, vale a dire i nemici della Chiesa, segnatamente gli eretici.¹⁷ Come conciliare il forte Sansone con il piccolo Francesco?

Francesco aveva però ripetutamente offerto una diversa immagine di sé, segnata dalla volontaria sottomissione a Dio e ai fratelli, una sottomissione che si esprimeva nella *sancta paupertas* e nell'assoluta obbedienza alla rivelazione dell'Altissimo, come pure ai sacerdoti e alle autorità della Chiesa. Egli era un piccolo frate laico, ignorante e spregevole, servo di tutti, che si era fatto tale per seguire alla lettera il Vangelo e per poterlo annunciare agli uomini del suo tempo. Fu questa l'immagine di lui che si affermò, proprio perché si appoggiava sui suoi scritti. La ricchissima produzione agiografica del primo secolo di storia dell'Ordine non poté ignorarli, aprendo così la strada alle molteplici rappresentazioni e interpretazioni della santità di Francesco.

Sarà solo l'intervento di Bonaventura da Bagnoregio che, con l'autorità di ministro generale, tra 1260 e 1263 comporrà la *Legenda Maior* a indicare una soluzione del problema. La *Legenda Maior*, forte dell'approvazione da parte del capitolo generale dell'Ordine dei frati minori

parvuli pauperes, propter amorem Domini Dei»; alcune riflessioni sui problemi di traduzione della terminologia relativa ai frati Minori in R.J. ARMSTRONG, *Franciscus: inter minores minimus*, «Collectanea franciscana», 85 (2015), pp. 401-426.

¹⁷ E. PRINZIVALLI, *Un santo da leggere: Francesco d'Assisi nel percorso delle fonti agiografiche*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino 1997 (Biblioteca Einaudi, 1), pp. 71-116, soprattutto 76-78.

riunitosi a Pisa nel 1263, divenne il testo di riferimento per l'Ordine e per tutta la Chiesa fino a quando il pastore calvinista Paul Sabatier, sullo scorcio del XIX secolo, non diede nuovo impulso agli studi francescani con l'edizione e la valorizzazione delle fonti che la *Legenda Maior* aveva nella sostanza oscurato.¹⁸ Da qui prese avvio la cosiddetta Questione francescana.

¹⁸ P. Cabanel, *Du protestantisme au modernisme: énigme et parcours de Paul Sabatier*, in *Paul Sabatier e gli Studi francescani*, Spoleto 2003 (Atti dei Convegni della Società internazionale di studi francescani e del Centro interuniversitario di studi francescani, 30), pp. 451-479.

La manifestazione di Cristo tra Epifania e Parusia

GIUSEPPE VISONÀ

The Christ event is enclosed between two major manifestations to the world: his birth and his expected final return in the capacity of eschatological judge. Some great pictorial expressions of the Renaissance, such as the Adoration of the Magi by Gentile da Fabriano and Benozzo Gozzoli on the one hand and the scene of the Last Judgement by Michelangelo in the Sistine Chapel on the other have been taken as visual references, to highlight how they represent the culmination of an event amplification process, according to which the main aspect becomes indeed the revealing one, at the expense of the real historical dimension, which remains hidden. The oldest of the Gospels (Mark) says nothing about the human birth of Jesus and entrusts his manifestation to the theophany at the time of baptism, presented however as an intimate and personal experience of Jesus. Again, the Baptism of Christ by Perugino does at the height of a process – which begins immediately, in the same New Testament sources - leading to represent these events on the “stage of the world”, in front of the powerful of the earth (Gentile and Benozzo). The actual figure of these “world expositions” is not, therefore, in the bare representation of historical events, but in the perception and depiction of a deep symbolic meaning which then constitutes the ultimate truth of the same events.

Nel prendere atto del tema proposto per questa *Summer School*, mi è venuto di pensare – piuttosto che a un qualche tema, autore, frangente storico specifico – a un dato macroscopico per quanto attiene al cristianesimo, ovvero che l'evento Cristo è globalmente racchiuso fra due grandi momenti “epifanici”: quello relativo alla *venuta* di Cristo (e in particolare alla sua “ostensione al mondo”, cioè propriamente l'*epifania*), e quello del suo *ritorno*, la sua manifestazione finale e definitiva come giudice escatologico, a inaugurare il regno di Dio, ma-

nifestazione indicata fin dai primordi del cristianesimo con il termine di *parusia*¹.

Anzi, nel lessico cristiano primitivo si parlava piuttosto – per designare i due momenti qui indicati – di una *duplice parusia* di Cristo. L'apologista Giustino, martirizzato sotto Marco Aurelio intorno al 167, nell'opera in cui mette a confronto la fede cristiana con le dottrine giudaiche (*Dialogo con il giudeo Trifone*) utilizza questa categoria per parare la fondamentale obiezione di Trifone: riconosciuto che le Scritture annunciano un Messia, questi non può che essere un personaggio «grande e glorioso», mentre invece «colui che voi chiamate Cristo [cioè Messia] fu senza onore e gloria, tanto da incorrere nell'estrema delle maledizioni previste dalla legge: fu infatti crocifisso» (*Dial.* 32,1). Giustino risponde cercando di provare che le Scritture prevedono una prima “parusia”, in cui il Messia appare nel nascondimento, senza gloria, ed è destinato a soffrire, e una seconda parusia, quando apparirà nella gloria sopra le nubi del cielo (come fra poco vedremo).

Il testo fondamentale per legittimare una “manifestazione ingloriosa” è il Quarto carne del Servo di JHWH (che la chiesa fino ad oggi proclama nella liturgia del Venerdì Santo):

Non ha apparenza né bellezza
per attirare i nostri sguardi,
non splendore per poterci piacere.²
Disprezzato e reietto dagli uomini,
uomo dei dolori che ben conosce il patire,
come uno davanti al quale ci si copre la faccia;
era disprezzato e non ne avevamo alcuna stima.
Eppure egli si è caricato delle nostre sofferenze,

¹ Quattro volte nel più antico documento del Nuovo Testamento, la prima lettera di Paolo ai Tessalonicesi (50/51 d.C.): cfr. 1Ts,19; 3,13; 4,15; 5,23. Il senso etimologico classico della parola greca indicava il “farsi presente” in forma annunciata e solenne dell'imperatore o di un'alta personalità; il suo annuncio era definito un *euaggélion*, un “lieto annuncio”.

² Questi passaggi fanno da supporto a una teoria diffusa nell'antichità, anche se oggi non più avallata dall'iconografia: quella della bruttezza fisica di Cristo. Scrive Clemente Alessandrino intorno al 200 d.C.: «Che il Signore stesso fosse brutto d'aspetto lo attesta lo Spirito per bocca di Isaia: “Non ha apparenza né bellezza ma un aspetto spregevole agli occhi degli uomini”. (...) Non la bellezza ingannevole della carne, ma la vera bellezza dell'anima e del corpo egli fece vedere, mostrando la benevolenza dell'anima e l'immortalità della carne».

si è addossato i nostri dolori;
e noi lo giudicavamo castigato,
percosso da Dio e umiliato.

Egli è stato trafitto per le nostre colpe,
schiacciato per le nostre iniquità.
Il castigo che ci dà salvezza si è abbattuto su di lui;
per le sue piaghe noi siamo stati guariti (Is 53,2-5).

Sul versante del confronto con la cultura pagana e con la filosofia greca, la strategia di Giustino fu, invece, quella di identificare la comparsa di Cristo come la manifestazione del Logos divino: «Il Logos primogenito di Dio è stato generato, senza congiunzione carnale, come Gesù Cristo, nostro maestro» (IAp. 21,1). Ma anche questa operazione va ad infrangersi contro lo “scandalo della croce”, come rinfacciato a chiare lettere dal filosofo pagano Celso: «I cristiani proclamano che il Figlio di Dio è il Logos, ma poi, invece di presentare un Logos puro e santo, presentano un uomo ignominiosamente trascinato via e crocifisso».³

Nondimeno, nei tempi e nei luoghi in cui la cristianità ha realizzato una piena simbiosi con la società, l'Epifania di Cristo non viene tanto espressa nei termini dell'umile nascondimento del Servo sofferente quanto in una già pubblica e trionfante manifestazione al mondo. Forse nulla può farci cogliere questa percezione meglio di alcuni capolavori pittorici di pieno Rinascimento: il rutilante sfarzo dell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano (1423, conservata agli Uffizi di Firenze: fig. 1), che trionfa nei broccati d'oro finemente arabescati delle vesti dei Magi, in primo piano, ammalia lo spettatore con i mille dettagli del corteo, che fanno pensare, più che a una scena religiosa, a un gruppo di eleganti e raffinati aristocratici a una battuta di caccia.

³ Passo trasmesso da Origene, *Contra Celsum* 2,31. Interessante per noi, in relazione a quanto rilevato nella nota precedente, anche un'altra considerazione di Celso: «Se davvero uno spirito divino avesse abitato nel corpo di Cristo, questi avrebbe dovuto necessariamente superare gli altri corpi per grandezza, per bellezza e forza, per la voce, per la maestà e per la capacità di persuasione. Eppure il suo corpo non differiva affatto dagli altri corpi, ma – a quanto dicono – era piccolo, brutto a vedersi e volgare» (ivi, 6,75).

Fig. 1: Gentile da Fabriano, Adorazione dei Magi (Firenze, Uffizi)



Dal canto suo, il celebre *Corteo dei Magi* di Benozzo Gozzoli (1459) occupa tre intere pareti della cappella del palazzo Medici Riccardi a Firenze (due delle tre pareti alle fig. 2 e 3). In questa nobile sfilata si riconoscono i ritratti di diversi personaggi illustri dell'epoca legati alla famiglia Medici e, in particolare, di coloro che avevano partecipato al Concilio di Firenze del 1439. Quanto ai Magi, Gaspare dovrebbe essere un giovanissimo Lorenzo il Magnifico, seguito dal padre Piero e dal nonno, il patriarca della famiglia dei Medici, Cosimo; Melchiorre raffigura il patriarca di Costantinopoli e Baldassarre l'imperatore di Bisanzio, Giovanni VIII Paleologo. Ma sono raffigurati anche Sigismondo Malatesta, signore di Rimini, e Galeazzo Maria Sforza, signore di Milano. E poi filosofi e umanisti, come Marsilio Ficino e Cristoforo Landino.

Fig. 2: Benozzo Gozzoli, Corteo dei Magi (Firenze, Palazzo Medici Riccardi)



Fig. 3: Benozzo Gozzoli, Corteo dei Magi (Firenze, Palazzo Medici Riccardi)



Perché questa rappresentazione è per noi particolarmente significativa e importante? Perché dà una lettura (una “esegesi”) simbolico-allegorica dell’evento – e della relativa pagina della Scrittura – cui si riferisce, e la tesi che vorrei qui sostenere è che questa lettura è corretta, perché gli stessi testi originari che sono a fondamento di essa (ovvero il racconto evangelico della visita dei Magi [Mt 2,1-12]), procedevano nello stesso modo. In altre parole: c’è una continuità, un’analogia tra il racconto dei Magi e i nostri dipinti.

Guardando il corteo in alto, nella lunetta centrale di Gentile (fig. 1), corteo che confluisce verso Gerusalemme, o quello di Benozzo che si snoda lungo tre pareti, come non pensare ai passi di Isaia che certamente hanno ispirato anche il racconto evangelico? La narrazione traduce un’aspettativa profetica, espressa dal Terzo Isaia con una serie di visioni di speranza legate alla fine dell’esilio babilonese:

Cammineranno le genti alla tua luce,
i re allo splendore del tuo sorgere.
Alza gli occhi intorno e guarda:
tutti costoro si sono radunati, vengono a te.
I tuoi figli vengono da lontano,
le tue figlie sono portate in braccio.
Uno stuolo di cammelli ti invaderà,
dromedari di Madian e di Efa,
tutti verranno da Saba, portando oro e incenso
e proclamando le glorie del Signore (Is 60,3-6).⁴

O si legga anche Sal 72,10-11, composto probabilmente in occasione dell’intronizzazione di un re in Israele:

I re di Tarsis e delle isole porteranno offerte,
i re di Saba e di Seba offriranno doni.
Tutti i re si prosterneranno a lui,
lo serviranno tutte le genti.

Venendo all’altro dei due estremi sopra citati, la Parusia, forse la più potente rappresentazione se ne ha nel *Giudizio universale* di Michelangelo nella Cappella Sistina (1536-1540 circa; fig. 4), di cui il Vasari esaltò «la terribilità e grandezza». L’opera vuole rappresentare il Cristo

⁴ Testi come questo e quello che subito citeremo sono all’origine della tradizione che farà dei Magi dei “Re Magi”.

come Figlio dell'uomo, giudice escatologico, quale viene prospettato nel discorso escatologico che Gesù pronuncia prima di essere arrestato:

Come la folgore viene da oriente e brilla fino a occidente, così sarà la venuta del Figlio dell'uomo... Allora vedranno il Figlio dell'uomo venire sopra le nubi del cielo con grande potenza e gloria (Mt 24,27.30).

Il Figlio dell'uomo sta per venire nella gloria del Padre suo, con i suoi angeli, e allora renderà a ciascuno secondo le sue azioni (Mt 16,27).⁵

Fig. 4: Michelangelo, Il giudizio universale (Cappella Sistina).



⁵ I testi evangelici si ispirano a una visione contenuta nel libro di Daniele che è il testo archetipico dell'apocalittica cristiana: «Guardando ancora nelle visioni notturne, ecco venire con le nubi del cielo uno simile a un figlio d'uomo; giunse fino al vegliardo e fu presentato a lui. Gli furono dati potere, gloria e regno; tutti i popoli, nazioni e lingue lo servivano: il suo potere è un potere eterno, che non finirà mai, e il suo regno non sarà mai distrutto» (Dn 7,13-14).

La dottrina del Figlio dell'uomo viene forse dalla tradizione enochica, nella quale designa il Messia nascosto, che deve manifestarsi al momento stabilito. Uno studioso ebreo, studiando le connessioni di questa dottrina con il dettato evangelico è giunto a singolari conclusioni: «La grande innovazione dei Vangeli è solo la seguente: dichiarare che il Figlio dell'uomo è già qui, e cammina tra noi. Al contrario di Enoch, che alla fine del tempo sarà il Messia Figlio dell'uomo, Gesù lo è già. Al contrario del Figlio dell'uomo che corre sulle nubi, visione del futuro, Gesù è tra noi adesso. Gli Ultimi Giorni sono adesso. Tutte le idee su Gesù sono antiche: la novità è Gesù. Non vi è nulla di nuovo nella dottrina del Cristo, salvo la proclamazione di *quest'uomo* quale Figlio dell'uomo» (Daniel Boyarin, *Il Vangelo ebraico. Le vere origini del cristianesimo*, Castelvevchi, Roma 2014).

A dire il vero, di questa seconda, clamorosa e tremenda manifestazione siamo ancora in credito...

Per il cristianesimo delle origini dobbiamo pensare che l'attesa di un ritorno *imminente* di Cristo fosse un tratto fondamentale e imprescindibile.

Ne rimangono tracce nella stessa tradizione evangelica:

Mt 10,23:

In verità vi dico: non avrete finito di percorrere le città di Israele, prima che venga il Figlio dell'Uomo.

Mt 16,28:

In verità vi dico: vi sono alcuni tra i presenti che non moriranno, prima di aver visto venire il Figlio dell'Uomo con il suo regno.

La convinzione traspare anche in una piccola apocalisse presente nel più antico testo cristiano inserito nel canone del Nuovo Testamento, la prima lettera di Paolo ai Tessalonicesi. Paolo, parlando a dei greci, sostituisce la categoria giudaica di Figlio dell'uomo con quella di *Kýrios*, Signore:

Se infatti crediamo che Gesù è morto e risorto, così anche Dio, per mezzo di Gesù, radunerà con lui coloro che sono morti. Sulla parola del Signore infatti vi diciamo questo: noi, che viviamo e che saremo ancora in vita alla venuta del Signore, non avremo alcuna precedenza su quelli che sono morti. Perché il Signore stesso, a un ordine, alla voce dell'arcangelo e al suono della tromba di Dio, discenderà dal cielo. E prima risorgeranno i morti in Cristo; quindi noi, che viviamo e che saremo ancora in vita, verremo rapiti insieme con loro nelle nubi, per andare incontro al Signore in alto, e così per sempre saremo con il Signore (1 Ts 4,14-17).

Altrove Paolo, lo vedremo subito, parla di *kairòs synestalmènos*, di tempo che si è contratto, si è fatto breve. E la Prima Lettera di Giovanni avverte: *Paidía, eschàte hóra estin*, «Figlioli, è l'ultima ora». Andando, infine, al testo che chiude il Nuovo Testamento, l'Apocalisse di Giovanni, troviamo che si apre con queste parole: «Il tempo (*ho kairòs*) è vicino» (1,3), e così si chiude: «Ecco, io verrò presto, e porterò con me il mio salario. [...] Sì, verrò presto. Amen. Vieni Signore Gesù (*Maranathà*)» (21,12.20). Queste sono le parole con cui si chiude l'intera Bibbia cristiana, lasciando – giustamente – un senso di sospensione e di attesa orante.

Questa, dominata dalla prospettiva escatologica dell'imminenza, dovette essere veramente la dimensione del cristianesimo originario. La situazione in cui esso si è trovato è ben fotografata dalla *Didachè*, un documento da collocare, a mio parere, tra la fine del I e gli inizi del II secolo, non lontano dall'Apocalisse giovannea, di cui riecheggia l'invocazione finale testé citata: «Venga la grazia e passi questo mondo. Chi è santo venga, chi non lo è si penta. *Maranathà*. Amen» (*Did.* 10). La *Didachè* si chiude, mutila, con una breve apocalisse, scandita, in greco, da quattro *tôte* ("allora"):

Allora apparirà il seduttore del mondo come figlio di Dio e compirà segni e prodigi. La terra sarà consegnata nelle sue mani ed egli compirà empietà quali mai sono avvenute dal principio dei secoli.

Allora la stirpe degli uomini giungerà al fuoco della prova e molti saranno scandalizzati e periranno, ma quelli che avranno perseverato nella loro fede saranno salvati per opera della maledizione stessa.

Allora appariranno i segni della verità: primo il segno del dispiegamento in cielo, quindi il segno del suono di tromba e terzo la resurrezione dei morti. Allora il mondo vedrà il Signore venire sopra le nubi del cielo... (*Did.* 16,4-8).

Il testo si interrompe bruscamente, creando un mirabile effetto di *suspence*, che – dicevamo – fa combaciare testo e realtà. In questo clima il *ritardo della parusia* fu certamente uno degli spazi più problematici per le origini cristiane e uno degli snodi cruciali per lo sviluppo del cristianesimo. Per qualcuno, anzi, *lo* snodo per eccellenza, una vera e propria cesura, uno iato che ha separato definitivamente il messaggio di Gesù (eminentemente escatologico) dal successivo "cristianesimo". In ogni caso è indubbio che il ritardo della parusia abbia imposto un riposizionamento non indifferente, di cui si avvertono le tracce già negli strati più recenti del Nuovo Testamento, come nella Seconda Lettera di Pietro, in cui si abbozza anche una forma di risposta:

Questo anzitutto dovete sapere: negli ultimi giorni si farà avanti gente che si inganna e inganna gli altri e che si lascia dominare dalle proprie passioni. Diranno: "Dov'è la sua venuta, che egli ha promesso? Dal giorno in cui i nostri padri chiusero gli occhi, tutto rimane come al principio della creazione".

Il Signore non ritarda nel compiere la sua promessa, come ritengono alcuni. Egli invece è magnanimo con voi, perché non vuole che alcuno si perda, ma che tutti abbiano modo di pentirsi (2Pt 3,3-4.9).

L'attesa imminente e, tanto più, il ritardo della parusia creano lo spazio fino al "tempo della fine" (*tò loipòn*, come lo chiama Paolo, il "tempo che resta"). Il problema della copertura di questo spazio ha ricevuto, nello stesso Nuovo Testamento, anche risposte più articolate e teologicamente significative di quella della 2Pt, come quella dell'evangelista Luca, autore anche degli Atti degli apostoli, in cui si legittima un "tempo della Chiesa" in cui, in piena conformità col disegno salvifico divino, il Regno deve crescere ed espandersi.

Diversamente, la fiamma dell'attesa del Regno viene custodita e alimentata nei movimenti apocalittici, con le loro visioni e i loro compiti. Lo scadenziario del Regno, lo sappiamo, viene continuamente aggiornato.

Una diversa comprensione teologica fu quella che fece passare la prospettiva dell'urgenza escatologica da una dimensione di scansione cronologica, nell'ottica di una "scadenza" temporale, a una dimensione trasversale, che "taglia" la vita di ogni credente in ogni epoca e ne fa una vita strutturalmente sulla soglia dell'imminenza, il che implica una presa di distanza dal mondo: il mondo e la storia sono ormai stati giudicati, sì che non ci si deve attaccare a qualcosa che è ormai passato in giudizio.

È la prospettiva del "come se non" (*hos mè*) paolino, formulata in 1Cor 7,29-31:

Questo vi dico, fratelli: il tempo si è fatto breve; d'ora innanzi, quelli che hanno moglie, vivano come se non l'avessero; quelli che piangono, come se non piangessero; quelli che gioiscono, come se non gioissero; quelli che comprano, come se non possedessero; quelli che usano i beni del mondo, come se non li usassero pienamente: passa infatti la scena/figura (*tò schèma*) di questo mondo!

Questo "come se non" è stato definito «la formula paolina della vita messianica»: «Il "come se non" appare come l'unica vocazione accettabile per la coscienza credente nel tempo messianico» (che è il tempo in cui si manifesta la giustizia divina) e segna l'irruzione dell'*eschaton* nel tempo.⁶

⁶ Espressioni desunte da I. Guanzini, *Il giovane Hegel e Paolo. L'amore fra politica e messianismo*, Vita e Pensiero, Milano 2013, di cui si vedano in particolare le pp. 140-158.

Dunque per la grande e definitiva manifestazione al mondo siamo in sospeso. Abbiamo però, nella vicenda di Cristo come ce la presentano i vangeli, altre manifestazioni, per così dire intermedie, che fanno da pendant con l'Epifania: la resurrezione dai morti, con le apparizioni del risorto e l'ascensione al cielo.

Ora, qual è il problema? Quale il paradosso? Che più noi andiamo a ritroso verso la scaturigine storica di questi eventi, meno troviamo.

Il vangelo più antico, quello di Marco (circa 65-75 d.C.) non mette nessuna enfasi su come Gesù faccia la sua comparsa nel mondo: Gesù entra in scena al Giordano, a trent'anni, senza che sappiamo nulla di lui e delle sue origini, se non che giunge da Nazaret. Anche all'altro capo la storia è priva di effetti scenografici: certo, dal giovane che le donne trovano nel sepolcro vuoto ci vien detto che Cristo è risorto, ma Cristo non appare a nessuno, non ci sono le "manifestazioni" del risorto, non c'è ascensione al cielo. Il vangelo si chiude sull'immagine delle donne che fuggono spaventate dal sepolcro, «e non dissero niente a nessuno, perché avevano paura» (Mc 16,8). Su queste parole si chiude il vangelo nei due più autorevoli codici, il *Sinaiticus* e il *Vaticanus*.⁷ Certo, c'è una finale ulteriore (Mc 16,9-20), recepita nel Marco canonico, in cui Gesù appare ai discepoli, li invia in tutto il mondo a predicare il vangelo ad ogni creatura e viene quindi assunto in cielo ed intronizzato alla destra di Dio,⁸ ma è una finale aggiunta, che rientra quindi già in quel processo di conflazione (nel segno proprio della "manifestazione") che appunto stiamo riscontrando essere all'opera già all'interno delle fonti neotestamentarie.

⁷ È la questione, tuttora molto dibattuta, della finale di Marco. Per la critica è indubbio che, nella forma a noi giunta, il testo finisse a 16,8 e che i versetti 9-20 siano stati aggiunti in un secondo momento, ma quello che è controverso è se veramente nell'intenzione dell'autore il vangelo dovesse finire a 16,8 o se ci fosse una conclusione andata perduta o intenzionalmente sostituita.

⁸ Cfr. Mc 16,14-20: «Alla fine Gesù apparve agli undici discepoli mentre erano a tavola. Li rimproverò perché avevano avuto poca fede e si ostinavano a non credere a quelli che lo avevano visto risuscitato. Poi disse: "Andate in tutto il mondo e portate il messaggio del Vangelo a tutti gli uomini. Chi crederà e sarà battezzato sarà salvo; ma chi non crederà sarà condannato. Dopo quelle parole il Signore Gesù fu innalzato fino al cielo e Dio gli diede potere accanto a sé».

Nel processo che, a ritroso, conduce ad associare la manifestazione della divinità di Gesù dalla resurrezione (Paolo)⁹ al concepimento (vangeli dell'infanzia di Matteo e di Luca)¹⁰, in Marco la manifestazione di Gesù come “Figlio di Dio” (l’“Epifania” di Gesù) avviene nel battesimo:

Ed ecco, in quei giorni, Gesù venne da Nazaret di Galilea e fu battezzato nel Giordano da Giovanni. E subito, uscendo dall'acqua, vide squarciarsi i cieli e lo Spirito discendere verso di lui come una colomba. E venne una voce dal cielo: “Tu sei il Figlio mio, l'amato: in te ho posto il mio compiacimento” (Mc 1,9-11).

Qui, come per i Magi, ci facciamo sorreggere nel nostro percorso da un altro capolavoro, che ancora una volta ci proviene dal pieno Rinascimento: il *Battesimo di Cristo* del Perugino (1482).

Fig. 5: Perugino, Il battesimo di Cristo.



In che senso questa rappresentazione corale, autentica epifania universale sullo sfondo della Roma di Pietro e di Costantino, ci aiuta? Perché, come l'adorazione dei Magi di Gentile e di Benozzo, ci dà un'idea della grande distanza che intercorre tra la rappresentazione e l'evento

⁹ Cfr. Rm 1,4: «Costituito Figlio di Dio con potenza, secondo lo Spirito di santità, in virtù della resurrezione dei morti, Gesù Cristo nostro Signore».

¹⁰ Cfr. Lc 1,35: «Colui che nascerà sarà dunque santo e chiamato Figlio di Dio».

di cui intende fare memoria. E ci dà l'idea di quanto la manifestazione prevalga sul nudo evento: il risultato (quello che ci viene rappresentato e che si vuole far giungere a noi) è un evento comprensivo del suo significato.

Ripartendo dal passo di Marco, notiamo come anche in questo episodio possiamo vedere all'opera il processo di conflazione: in Marco l'esperienza epifanica appare come un'esperienza personale di Gesù: lui *vede* squarciarsi i cieli; la voce gli dice: *Tu* sei il Figlio mio, l'amato; *in te* ho posto il mio compiacimento. Da quel che lascia capire il testo, Giovanni Battista potrebbe non essersi accorto di nulla (in Marco non c'è nessun dialogo tra Gesù e Giovanni). E comunque nessun elemento fa pensare a una scena corale.

Ma vediamo come già Luca e Matteo (entrambi hanno utilizzato Marco) modifichino la scena, che acquista coralità e oggettività.

Luca così la descrive:

Ed ecco, mentre tutto il popolo veniva battezzato e Gesù, ricevuto anche lui il battesimo, stava in preghiera, il cielo si aprì e discese sopra di lui lo Spirito Santo in forma corporea, come una colomba, e venne una voce dal cielo: "Tu sei il Figlio mio, l'amato: in te ho posto il mio compiacimento" (3,21-22).

Matteo perfeziona:

«Ed ecco una voce dal cielo che diceva: "Questi è [non: Tu sei] il Figlio mio, l'amato: in lui [non: In te] ho posto il mio compiacimento» (3,17).

Questa è una vera epifania pubblica, non più un'esperienza intima e personale. Questo è l'inizio del percorso che conduce alla scena del Perugino. Ma, come per il racconto dei Magi, anche quello del battesimo esprime fin dall'inizio (ovvero in Marco) non il puro accadimento ma il significato di un evento (chi può aver registrato la percezione intima di Gesù?) così come è stato progressivamente compreso.

La stessa cosa vale per l'episodio dei Magi. I racconti dell'infanzia di Matteo e di Luca, diversi e non componibili tra di loro, non assolvono la funzione di resoconto storico ma quella di trasmettere un'idea forte, un *theologoumenon* (corredato di numerosi corollari) che è affine in Matteo e Luca, anche se ottenuto per vie del tutto diverse. E l'idea è che attraverso e al di là della storia di Israele (Matteo: attraverso il compimento dei vaticini profetici che si verifica nelle vicende della nascita di Gesù; Luca: attraverso le figure dei pii ebrei Zaccaria ed Elisabetta, Giuseppe e Maria, Simeone ed Anna, come espresso nei cantici del

Magnificat e del *Benedictus*) in Gesù la salvezza di Dio raggiunge l'intera umanità. Per dirla con il vecchio Simeone:

I miei occhi hanno visto la tua salvezza,
preparata da te davanti a tutti i popoli,
luce per illuminare le genti
e gloria del tuo popolo Israele (Lc 2,30-32).

I racconti sono involucri. I vangeli dell'infanzia sono "teologia narrativa" (Pierre Grelot): esprimono la cristologia dei vangeli. Il che vuol dire che avevano di mira soprattutto il *senso*, il valore, il significato di quella nascita.

Quello che per il nostro discorso è più interessante è che entrambi (Matteo e Luca) danno più peso alla *manifestazione* della nascita di Gesù che non al racconto della nascita stessa.

Prendiamo il caso che per noi è risultato il più clamoroso, quello che dà origine alle scene fantasmagoriche di Gentile da Fabriano e di Benozzo Gozzoli: la visita dei Magi (narrata dal solo Matteo). Anche più clamoroso di quello del Perugino e del battesimo, perché là c'è un supporto storico (Gesù battezzato da Giovanni) che qui è assai arduo cercare di mantenere.

Scrivе l'evangelista: «Nato Gesù a Betlemme di Giudea ai tempi del re Erode, alcuni Magi venuti dall'oriente...» (Mt 2,1). Prima di questo accenno, sulla nascita di Gesù abbiamo solo: «Ella diede alla luce un figlio ed egli (Giuseppe) lo chiamò Gesù» (Mt 1,29): nulla ci viene detto delle circostanze, ad esempio del luogo. Il racconto della visita dei Magi occupa invece 12 versetti (Mt 2,1-12). Matteo, che ha modellato il racconto della nascita di Gesù sulla vicenda di Mosè (entrambi minacciati da neonati da un re malvagio [Faraone / Erode], sopravvivono alla strage di bambini ebrei; scendono in Egitto e ne fuoriescono), vuole mostrare che i pagani (i saggi dall'Oriente), attraverso le Scritture (la profezia di Michea fatta reperire dagli scribi), giungono a rendere omaggio al Messia, mentre i detentori delle Scritture (2,3-4: «tutta Gerusalemme... tutti i sommi sacerdoti e gli scribi») tramano contro di lui: nella passione di Gesù saranno, di nuovo «tutti i sommi sacerdoti e gli scribi» (27,1), «tutto il popolo» (27,25) ad assumersi la responsabilità di mettere a morte Gesù, il cui *titulus* sulla croce sarà «re dei Giudei» (27,37).

Ancora: Matteo – ma più probabilmente la sua fonte – si ispira alla vicenda di Balaam narrata in Nm 22-24. Balaam è un veggente non

israelita, indovino e operatore di incantesimi. Viene chiamato dal re di Moab (re malvagio, come il faraone per Mosè ed Erode per Gesù), per lanciare una maledizione su Israele. Ma una volta giunto «dall'Oriente» (Nm 23,7 LXX), invece che maledire comincia a profetizzare la futura grandezza di Israele e il sorgere di un re. Alla fine anche Balaam, come i Magi, «se ne tornò al proprio paese» (Nm 24,25), non prima di aver pronunciato un oracolo nel quale vi è forse lo spunto per la stella seguita dai Magi:

Lo vedo, ma non ora,
lo contemplo, ma non da vicino:
una stella spunterà da Giacobbe,
uno scettro sorgerà da Israele (Nm 24,17).

In estrema sintesi, l'episodio dei Magi significa: la salvezza di Dio è offerta a tutte le genti; i pagani accoglieranno quel Messia che Israele non sa riconoscere. Ma questo ha potuto essere espresso solo *dopo* che si era storicamente verificato.

La mia tesi di fondo è che la cifra di queste “esposizioni”, di questo manifestarsi al mondo, non stia nella descrizione di eventi storici, ma nell'esprimere un processo di espansione (l'abbiamo chiamata “conflazione”) da un nucleo originario la cui nuda fattualità non è più per noi raggiungibile.¹¹

La rappresentazione (“manifestazione”) prevale sul puro accadimento. O altrimenti detto: la rappresentazione simbolica – in senso forte – fa premio sulla narrazione storica ed è in essa che bisogna cercare la “verità” dei racconti. Per cui non ha operato un'assurdità, Benozzo Gozzoli, rappresentando i Magi con le sembianze di Lorenzo il Magnifico, del patriarca di Costantinopoli e dell'imperatore di Bisanzio (anche se sulla pertinenza di questa operazione la storia potrà giudicare), perché la chiave di lettura simbolica c'era *già* nel racconto originario, anzi, come si è detto, era probabilmente costitutiva del racconto stesso.

Oltre che di conflazione abbiamo parlato di un processo di “regressione”, nel senso di anticipazione, processo la cui scaturigine fu senz'altro la fede nella resurrezione di Gesù come manifestazione del-

¹¹ Cfr. Ortensio da Spinetoli, *Il Vangelo del Natale*, Roma 1996: «La storia vera è rimasta nascosta e lo rimarrà ormai per sempre; quella che gli evangelisti “raccontano” è immaginaria. I fatti così narrati non sono mai accaduti: quelli che appaiono tali sono proiezioni sul mistero di Cristo e della salvezza».

la sua divinità; tale epifania del divino verrà anticipata al momento del battesimo (Marco), quindi alla nascita terrena (Matteo e Luca). Al termine, e al culmine, di questo processo si colloca, ma con uno scarto inaudito, il vangelo di Giovanni, al quale non interessano più le circostanze della nascita di Gesù, sulle quali nulla ci viene detto, perché ormai quello che la fede ha colto è che in lui si è manifestato qualcosa che va molto al di là della persona storica di Gesù di Nazaret: si è manifestato il Logos preesistente ed eterno di Dio.

E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi; e noi vedemmo la sua gloria, gloria come di unigenito dal Padre, pieno di grazia e di verità (Gv 1,14).

Il resto è contorno.

La maschera come tema storico-religioso

ALESSANDRO SAGGIORO¹

The objective complexity of the “mask” as cultural element justifies a multidisciplinary analysis. Scholars have tried different ways of classification, explanation and museum conservation. Its spread has affected both traditional and modern contexts; ancient and contemporary ages. In this paper the field of study will be limited to the religious dimension. In particular, the mask will be considered for his mythical and ritual behaviour. In both cases, its main function arises: The mask denies the natural human physicality and achieves, through a process of cultural production, an otherness able to interact ‘meta-historically’ in human time and space.

La maschera è un oggetto complesso, la cui analisi e comprensione rientra in diversi ambiti disciplinari, così come i suoi usi e consumi si possono collocare in innumerevoli esplicazioni dell’agire umano. Senza dubbio il primo problema consiste nel definire la maschera, che può essere un oggetto che dissimula il volto, in particolare, o, più in generale, un insieme di elementi di copertura che si riferiscono al capo o all’intero corpo umano. Va da sé che a seconda dei casi diviene un potenziale sinonimo di vestito e, viceversa, un vestito può apparire alla stregua di maschera, nella misura in cui interviene sul corpo e ne modifica il senso preliminare e fisico. Il corpo, in generale, è oggetto di una stratificata, differenziata, plurima sovrapposizione di significati. La maschera può rappresentare emblematicamente il più complesso di questi significati, nella sua capacità di dissimulare integralmente l’identità umana ricompresa nel volto, anche perché può avere un significato essa stessa, a prescindere dall’individuo che la indossa. In senso stretto o in senso ampio, la maschera ha una diffusione capillare nelle

¹ Sapienza Università di Roma.

culture umane e innumerevoli sono stati, in passato, i tentativi di classificarla, spiegarla, musealizzarla².

L'oggetto-maschera si qualifica in rapporto alla sua funzione materiale. Se è una superficie coprente, la maschera è, appunto, uno strato di materia che si sovrappone al volto o al corpo per creare un'interposizione fra individuo e resto del mondo, fra il sé e l'altro da sé, il dentro e il fuori. Al tempo stesso, essa è un contenitore che dissimula e limita il corpo, interdicendone l'esposizione, per produrre un'epifania o apparizione di qualcosa d'altro, prodotto artefatto dato dalla composizione congiunta del corpo umano e di materia ad esso estranea, che ad esso si aggiunge in maniera funzionale e voluta³.

È difficile dunque circoscrivere o specificare l'oggetto-maschera, che può essere individuato in relazione a particolari coordinate spaziotemporali o generalizzato in vari modi. Nel primo senso, si deve tenere conto del fatto che ciascuna cultura, in una data epoca, ha elaborato le proprie maschere – o in senso lato le proprie modalità di dissimulare il volto: si pensi al velo e ai veli – attribuendo loro dei significati propri. Per essere accuratamente attenti sul piano metodologico, dovremmo riflettere dunque su questo nesso inscindibile che lega i gruppi umani ai rispettivi prodotti culturali e simbolici. Al tempo stesso, la nostra epoca prevede anche principi di generalizzazione e di usufrutto delle idee di più ampia portata, per cui anche le più accurate analisi di oggetti e prodotti specifici devono tenere conto di una globalizzazione dei saperi, di una diffusione totale delle culture e di una comunicazio-

² Il tema della maschera è oggetto di una bibliografia multiforme e immensa. Per l'intento di questo contributo, che conserva e sintetizza l'impianto della lezione da cui è scaturito, il riferimento bibliografico si limiterà a fare da "ponte" verso più ampi bacini di fonti e di rimandi. Un testo di riferimento e facilmente fruibile, ancorché estremamente sintetico e dalla bibliografia datata, è A. PIZZORNO, *Sulla maschera*, Bologna 2008. Per una panoramica sulla maschera in uso presso le culture d'interesse etnologico si veda il volume curato dalla Scuola di Cultura e Discipline Orientali e dalla Regione Piemonte, *L'ombra del guerriero: l'uomo, il doppio il sé: maschere e mascheramenti, riti e trasformazioni, guerrieri, monaci, sciamani: un viaggio intorno all'uomo e alle sue metamorfosi: Torino, Palazzo Barolo, 6 febbraio-31 marzo 2004*, Torino 2004.

³ Mi sono occupato di queste questioni in una serie di corsi universitari, poi confluiti e sintetizzati in A. SAGGIORO, *Simbologia del vestire*, Roma 2007. Da questa esperienza didattica è scaturita anche una serie di volumi, i "Quaderni di simbologia del vestire", pubblicati da Nuova Cultura a partire dal 2007.

ne ormai capillare dei concetti e delle idee. Basti pensare, per fare un esempio relativo ad una modalità antropopoietica parallela a quella della maschera, al tatuaggio: delimitato in contesti e con funzioni specifiche, è oggi moda popolare, facilmente fruibile, e vede ampiamente sovvertiti i significati che ha avuto fino a pochi decenni fa, con specificità etniche e culturali che oggi sono appetite dalla società di massa in maniera indifferenziata, ma rinnovata e rifunzionalizzata⁴.

Parlando di maschere, dunque, siamo costretti a ragionare di alcuni prodotti tradizionali: le maschere teatrali, anzitutto, le cui manifestazioni nella storia drammaturgica hanno coordinate di inizio ma non di fine; oppure le maschere rituali, da cui discendono le maschere di tipo carnevalesco e festivo⁵; le maschere letterarie e metaforiche: si pensi, per fare un esempio ben noto, alle “maschere nude” pirandelliane, intorno alle quali si gioca la riflessione sull'identità e la crisi dell'uomo moderno. Ci sono, poi, maschere più recenti, come quelle filmiche, in cui la finzione gioca un ruolo di fondamentale importanza per costruire una fantasia elaborata, per inventare e rappresentare mondi altri, possibili, come quelli che riflettono particolari momenti della storia o che includono futuri fantascientifici; oppure che elaborano concettualizzazioni particolarmente efficaci: in questo caso l'esempio cui si può accennare è senza dubbio quello del film di cassetta *The Mask* (1994), diretto da Chuck Russel e interpretato da Jim Carrey e Cameron Diaz, basato su un fumetto creato nel 1989 da John Arcudi e Doug Mahnke. Nel film la maschera assolve ad una funzione magica, che è materializzata e visibile per gli spettatori e resa possibile dalla camera da presa: la finzione supera qualsiasi realtà, eppure riproduce dinamiche plausibili, eventualità pensate culturalmente, funzioni e valori che all'oggetto maschera vengono attribuiti e riconosciuti sul piano virtuale e intangibile delle credenze e dei poteri da queste resi

⁴ La bibliografia sul tatuaggio ha ormai raggiunto dimensioni smisurate. Tra i molti lavori di carattere storico si potrà vedere, ad esempio, J. CAPLAN (ed. by), *Written on the body: the tattoo in European and American history*, London 2000; mentre per una panoramica storica di carattere fotografico si consulti M.H. VAN DINTER, *The world of tattoo: an illustrated history*, Amsterdam 2005.

⁵ Per quanto riguarda le maschere nel teatro antico e le maschere rituali si veda O. ASLAN – D. BABLET (a c. di), *Le masque du rite au théâtre*, Paris 1985. Inoltre, proprio per il legame con il contesto festivo, nella Grecia arcaica la maschera era necessariamente connessa con un contesto sacrale. A tale proposito si veda, ad esempio, T. BURCKHARDT, *La maschera sacra e altri saggi*, Milano 1988.

reali⁶. Un altro ambito della produzione culturale contemporanea in cui l'uso della maschera sta esplodendo è quello dei social media. Facebook, anzitutto, rappresenta un contesto in cui si espone un volto altro dal proprio, denominandolo per quello che è, il proprio volto, ma di fatto compiendo tramite quella sembianza decontestualizzata azioni e gesta altrimenti inconcepibili – fosse anche solo per l'effetto di una diffusione enorme della comunicazione fino a poco tempo fa inconcepibile per un singolo. In maniera simile agiscono altri social media, che trasmettono e moltiplicano in maniera dopata le capacità comunicative dell'individuo, mascherandolo dietro le apparecchiature elettroniche sempre più sofisticate che fungono da medium, appunto, ma soprattutto da superficie di interposizione e di velamento (ma anche, al tempo stesso, con contraddizione e crisi dei normali rapporti sociali, da superficie di contatto e spazio di disvelamento).

Fra passato, presente, e un futuro difficilmente prevedibile data l'attuale crescita esponenziale degli strumenti di comunicazione, il valore polisemico della maschera pone dunque degli interrogativi non semplici a chi voglia riflettere sui sistemi e le modalità dell'apparire. La maschera – e questo vale per tutte le tipologie di maschera che ho elencato – ha un vantaggio sulla dimensione umana, dato dal fatto di superarla e alienarla: il mascheramento del volto pone in secondo piano, fisicamente e metaforicamente, l'identità umana⁷. L'uomo perde la sua centralità e si rimette ad una dissimulazione, a una sovrapposizione, ad un 'voluto' essere altro da sé nelle apparenze esteriori. Dunque la maschera è un oggetto che aiuta ad esporsi ma sottrae, anche, all'esposizione pubblica. Senza dubbio rappresenta uno strumento per comunicare e trasmettere determinate informazioni e notizie, e in questo aiuta l'individuo ad esporsi: esporre le proprie idee e volontà, da una parte, mettere in gioco la propria capacità di condividere uno spazio pubblico, dall'altra. Al tempo stesso, appunto, sottrae all'epifania pubblica, perché può generare una capacità altrimenti negata da timidezza o vincoli o altro: può far emergere una dimensione intima

⁶ Nel cinema italiano, la maschera è stata spesso considerata in relazione al grottesco. Si veda, ad es., R. DE GAETANO, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Roma 1999.

⁷ A riguardo si vedano D. DELLA PORTA – M. GRECO – A. SZAKOLCZAI (a c. di), *Identità, riconoscimento, scambio: saggi in onore di Alessandro Pizzorno*, Roma-Bari 2000; M. BETTINI, *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*, Roma 1992.

dissimulata, in quanto costituisce una piattaforma comunicativa ulteriore rispetto a quelle naturali.

Per tutti questi motivi la polisemia della maschera richiede approcci e apporti interdisciplinari⁸ e interculturali: il suo studio è un vero rompicapo e alcune tradizioni autorevoli, con i limiti emersi di volta in volta, lo dimostrano ampiamente.

In questo caso specifico dobbiamo provare a delimitare il campo di studio alla dimensione religiosa delle maschere e provare a verificare, in via preliminare, quanto le riflessioni generali possano ricadere su questa tipologia specifica; viceversa, giacché tale dimensione ha un portato valoriale forte, dovremo ragionare di quanto le maschere in genere possano risentire di questa peculiare funzione.

Da una parte, dunque, si può seguire la strada di una generalizzazione o costruzione di una teoria generale sulla maschera e, in particolare, sulla maschera rituale. Questo tipo di modalità trova spazio negli studi del XIX secolo sia come prodotto delle tradizioni popolari e dunque come tema di studio delle discipline folkloriche, sia come prodotto delle culture etnologiche e dunque come tema di studio della nascente antropologia⁹. L'evoluzionismo culturale contribuiva a mettere insieme le due prospettive e la teoria più nota fu quella dell'etnografo svizzero Karl Meuli, che, occupandosi di maschere tedesche e svizzere e confrontando i risultati delle sue ricerche con quelli che si rifacevano alle mode primitiviste, ipotizzò che il ruolo della maschera fosse quello di rendere presente e partecipe della realtà attuale la dimensione immaginaria degli spiriti dei morti¹⁰. Accanto a quello della funzione, si pone il problema della diffusione geografica delle maschere rituali:

⁸ Aspetto polisemico e approccio interdisciplinare che può giungere fino ad un incontro 'sul campo' tra antropologia e psicopatologia finalizzato allo studio della maschera nel suo rapporto con il volto, con l'io e con l'alterità. A riguardo si veda, B. CALLIERI – L. FARANDA, *Medusa allo specchio. Maschere fra antropologia e psicopatologia*, Roma 2001.

⁹ H. PERNET, *Maschere rituali*, in *Enciclopedia delle Religioni* diretta da M. ELIADE, II, Milano 1994, 342-353. Per uno studio più estensivo di veda Per uno studio più estensivo di veda H. PERNET – L. GRILLO, *Ritual masks: deceptions and revelations*, Columbia (S.C.) 1992.

¹⁰ K. MEULI, *Maske, Maskereien*, in *Handbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 5 (1933), 1744-1852 [= *Die deutschen Masken*], ripubblicato in K. MEULI, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Basel 1975, 69-162. K. MEULI, *Schweizer Masken, mit einer Einleitung über schweizerische Maskenbräuche und Maskenschnitzer*, Zürich 1943.

presenti in ampie zone del pianeta, tuttavia esse sono del tutto assenti in altre. Ancora nel '900 si sono tentate delle spiegazioni teoriche, ma nessuna ha dato esiti convincenti ed è interessante rilevare una diffusa cautela nel procedere a fornire delle soluzioni univoche¹¹. Sul piano metodologico, infatti, è valida in questo caso la riflessione più generale che può riguardare le scienze umane: se si cerca di trovare una soluzione forte è necessario accontentarsi di elementi probatori deboli; invece, analisi che si basino su uno statuto solido e strutturato, che non rinuncino ad una critica dei dati e delle correlazioni fra essi, implicano un esito generale deludente¹². Viceversa, le analisi di C. Lévi Strauss sul rapporto fra maschera e mito si attestano in una prospettiva al tempo stesso specifica e solida, tali da costituire un paradigma di validità epistemica che prescinde dal contesto di riferimento¹³.

La peculiarità nello studio della maschera, mitica o rituale è data dalla difficoltà di rubricare l'estraniamento rispetto alla dimensione umana. Come nel rituale sciamanico, il corpo dell'operatore è strettamente legato all'abito e agli oggetti utilizzati per trasfondersi in una dimensione altra e per uno spostamento dell'individuo verso la dimensione dell'altro da sé. Il vestito è tramite per uno spostamento da una condizione di normalità e per la ricostruzione di una fondazione mitica, che a sua volta rende possibile la realizzazione rituale. Il corpo umano in quanto tale subisce una negazione, una defunzionalizzazione apparente e sostanziale al tempo stesso, si ricolloca nella storia acquisendo un nuovo peso e una nuova funzione. Sul piano storico, abito in genere, abito rituale in particolare, maschera in genere e maschera rituale in particolare, richiedono un'attenzione specifica, ulteriore, declinata caso per caso: a maggior ragione perché l'oggetto vestito, come l'oggetto maschera, rappresenta obiettivamente un'analogia funzione fisica a prescindere dalle declinazioni specifiche. In altre parole, il rischio metodologico nello studio delle maschere è dato dal fatto che, pur nella necessità di trovare delle chiavi di lettura del singolo fenomeno storico nel suo contesto, tuttavia l'oggetto si presta alla lettura e interpretazione secondo una fenomenologia generale.

Ritengo che la dimensione complessiva dello studio della maschera sia data dalla sua negazione della fisicità umana. La maschera nega la

¹¹ PERNET, II, Milano 342-353.

¹² C. GINZBURG, *Miti, emblemi, spie. Storia e morfologia*, Torino 1986, 192.

¹³ C. LÉVI-STRAUSS, *La via delle maschere*, Torino 1979.

corporeità umana, ma lo fa in una prospettiva fenomenologica della simiglianza. In questa negazione va cercata, nei singoli casi, la funzione dell'oggetto-maschera, collegando poi tale funzione alla realtà contestuale, che è oggetto della ricerca storica. Il simile implica attrazione e convergenza: la maschera è simile al volto ma non è l'identità che il volto rappresenta in maniera univoca; la maschera è al tempo stesso oggetto esterno al corpo umano ed è risultato di un processo di produzione culturale, di sottrazione di una componente naturale per trasformarla in apparenza umana. Gode, dunque, di una duplice dimensione, umana e non umana, ed è, nello specifico, nel mezzo, appunto 'simile' al sé e all'altro da sé¹⁴.

Tanto i racconti mitici quanto le azioni simboliche mettono in scena questo tipo di dinamica. Nei primi si potrà narrare l'elaborazione del manufatto, la sua trasformazione da oggetto naturale in oggetto culturale, la sua fondazione, le caratteristiche fisiche, le modalità di plasmazione e realizzazione. Nelle seconde la maschera viene posta in azione, contribuisce a innescare la sospensione del tempo ordinario e a costruire il rapporto fra il gruppo sociale e la sua prospezione nell'alterità non umana. In entrambi i casi, essa contribuisce a costruire un'azione presente che riferisce di qualcosa che si svolge altrove: crea dunque un effetto moltiplicatore nel tempo e nello spazio ed ha portata simbolica. Rende reiterabili, potenzialmente modificabili, il tempo e lo spazio delle origini; perpetua il tempo e lo spazio presenti; permette all'uomo di produrre e ri-produrre la realtà, di agire e ri-agire nella storia.

¹⁴ Mi sono occupato di alcuni casi di studio in A. SAGGIORO, *Profili d'identità. Figures of identity*, in *La freccia e il cerchio. The arrow and the circle – Quattro. Specchio/Maschera. Four. Mirror/Mask*, Napoli 2013, pp. 201-233.

La città del Principe

Episodi e strategie urbane nel Quattrocento

FRANCESCO REPISHTI¹

The text focuses on assessing in short, especially through some Milanese episodes, how in the fifteenth century urban strategies linked to a new use of the city with celebratory purpose and legitimacy of established power (or more often in search of a full statement) were inaugurated, preluding long-term phenomena. These are mainly eloquent architectural or urban episodes, aiming at the reconfiguration of public spaces and at transforming these latter into formal or ideological representation places of the rulers' authority.

Il mito, soprattutto storiografico, della “città ideale” del Rinascimento appare oggi in gran parte debitore di rappresentazioni e contributi umanistici troppo facilmente assunti come riferimenti di valore assoluto²: da una parte la diffusione di immagini idealizzate nelle quali la città è rappresentata come uno spazio misurato ed esteticamente controllato, sottoposto a regole di progettazione unitarie³, dall'altro le riflessioni teoriche esplicitate nei disegni della Sforzinda di Filarete, nelle teorizzazioni di Leon Battista Alberti, sino alle piante “ideali” contenute nei Trattati di Francesco di Giorgio. Le riconfigurazioni di centri come Urbino, Pienza, Ferrara, Carpi o Vigevano, su cui si è fondato il concetto stesso di “città ideale”, ad una analisi più attenta, si sono rivelate nei fatti un insieme di frammentari episodi che non confermano l'ipotesi di una realtà unitaria e pianificata, non essendo possibile riconoscervi un'idea di “piano”.

¹ Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani.

² *Fabbriche, piazze, mercati. La città italiana nel Rinascimento*, a cura di D. Calabi, Roma, 1997.

³ C. DE SETA, M. FERRETTI, A. TENENTI, *Imago urbis: dalla città reale alla città ideale*, Milano, 1986.

Ciò non toglie che nel corso del Quattrocento siano state inaugurate strategie urbane legate a un nuovo uso della città con finalità celebrative e di legittimazione del potere costituito (o più spesso in cerca di una piena affermazione), preludio a un fenomeno di lunga durata che, ancora oggi, valuta gli effetti del buon governo sulla qualità urbana. Si tratta perlopiù di eloquenti episodi architettonici o urbani tesi alla risignificazione di spazi pubblici e finalizzati a trasformare quest'ultimi in luoghi di rappresentazione formale o ideologica della non sempre consolidata autorità signorile. Tutto ciò è connesso alla diffusione di una concezione quasi personalistica dello spazio pubblico, capace di aggiornare i precedenti strumenti di controllo della città comunale (per esempio quelli legati agli aspetti sanitari) con esperimenti auto commemorativi o comunque encomiastici in grado di "parlare" con eloquenza il linguaggio del potere.

La Milano sforzesca⁴ mostra uno dei casi più significativi di nuove relazioni fra potere, modi di configurazione e uso degli spazi urbani, al pari di altre esperienze quali Firenze, Ferrara e Roma. Nonostante questo, gli studi di storia urbana si sono soffermati solamente su due aspetti principali: da un lato l'organizzazione delle piazze cittadine e le loro modifiche nel tempo, dall'altro l'attenzione verso le committenze ducali di Ludovico il Moro, in special modo nel caso degli interventi sulla città di Vigevano⁵, sull'area milanese di Porta Vercellina e sull'area antistante il Castello, soprattutto per la presenza di Donato Bramante e Leonardo da Vinci⁶. L'azione degli Sforza non si limita tuttavia al solo periodo di Ludovico il Moro e sarebbe necessario che venisse affrontata a partire dalla figura di Francesco Sforza, nell'ottica di uno studio più ampio degli interventi realizzati o solamente dichiarati promossi dai duchi o da altri committenti, dei rapporti tra alcuni architetti e la corte, delle motivazioni politiche o ideologiche e delle strategie a essi sottese, soprattutto in relazione anche con le altre città del Ducato (Como, Pavia, Cremona, Parma, Lodi, Vigevano), mai considerate di secondaria importanza e che attestano una concezione "territoriale" del potere.

⁴ La ricerca più completa è senza dubbio quella condotta da P. Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique éditiltaire à Milan (XIV-XV siècles)*, Roma, 1998.

⁵ R. SCHOFIELD, *Ludovico il Moro and Vigevano*, "Arte Lombarda", 62, 1982, pp. 93-140; L. Giordano, *Costruire la città, Vigevano*, 2011-2013.

⁶ R. SCHOFIELD, *Ludovico il Moro's piazzas*, "Annali di Architettura", 4-5, 1992-1993, pp. 157-167.

Premesse

Per cogliere il passaggio avvenuto nel corso del Quattrocento nell'“uso” della città, è esemplare confrontarsi con la nota rappresentazione di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena, affrescata nella prima metà del Trecento con un fine volutamente didattico per chi avrebbe governato nel tempo la città. Quest'ultima è rappresentata racchiusa all'interno di mura ed è articolata da una moltitudine di vie, piazze, palazzi, botteghe in cui si affollano i cittadini. Una serie di dettagli architettonici e naturalistici come piante e fiori su terrazze e altane rappresentano un lusso che solo il Buon Governo può assicurare e la città è popolata da cittadini laboriosi, dediti all'artigianato, al commercio, all'edilizia e allo studio. In primo piano il motivo della danza allude al tema della *Concordia*, virtù indispensabile per la convivenza pacifica; ma ciò che però ci interessa di più è che gli edifici cittadini non seguono una geometria comune, tant'è che risultano più opprimenti e imponenti che nella realtà.

Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento sono dipinte alcune note rappresentazioni urbane definite come *Città ideali*, oggi conservate a Urbino, Berlino e Baltimora, tra loro probabilmente legate, sebbene i loro soggetti siano differenti. Non sappiamo chi le abbia disegnate (sebbene le ipotesi non manchino, a partire da Piero della Francesca a Bramante sino a Giuliano da Sangallo), chi le abbia commissionate, e non conosciamo con certezza neppure quale dovesse essere la loro funzione. Ma ciò non toglie che siano altamente eloquenti se confrontate con l'immagine di Siena. Nella tavola di Urbino non troviamo né abitanti, né espliciti riferimenti all'Antico, ma solo l'adozione di un linguaggio architettonico “colto”. Notiamo che gli edifici sono proporzionati e suggeriscono stabilità ed equilibrio, e sono tra loro disposti così da entrare in relazione reciproca perché definiscono uno spazio urbano chiuso caratterizzato da principi quali la regolarità e l'ordine (Leon Battista Alberti la definirebbe una «ordinata varietà»). Inoltre possiamo aggiungere che nella tavola di Baltimora la piazza è posta ad una quota diversa e contrassegnata da quattro colonne di marmi colorati che sorreggono le statue di quattro virtù e al centro è collocata una fonte presso la quale si può attingere liberamente l'acqua. Alcune figure, forse aggiunte successivamente, abitano il paesaggio urbano senza dimostrare una laboriosità indaffarata e riconosciamo sullo sfondo tre edifici antichi (anfiteatro, arco e tempio), non rovine come

quelle disegnate da Bramante o Mantegna, ma più simili a quelle che Perugino affresca nella Cappella Sistina.

Il confronto con quanto rappresentato a Siena suggerisce alcune considerazioni: nelle due tavole lignee l'unitarietà, l'ordine e il decoro dello spazio urbano appaiono dunque come metafora del "buon governo". La regolarizzazione della piazza, il rettilineo dei tracciati viari, il posizionamento di monumenti, il decoro di edifici pubblici e privati, la realizzazione di infrastrutture e servizi come la pavimentazione della piazza, le scale, la fontana o i pozzi sono elementi che rafforzano questa lettura. La seconda considerazione è che l'oggetto della rappresentazione è una piazza ideale e non tanto una città: dobbiamo quindi riconoscere che c'è stato un mutamento di significato che porta a considerare e progettare non più la città, ma una parte: uno spazio urbano ideale creato dal rapporto tra le sue architetture unitarie, tra i volumi e i vuoti da questi disegnati. Aggiungiamo che tutte le architetture sono «estroverse» cioè collaborano a comporre uno spazio pubblico e non si chiudono su se stesse, anzi sono addirittura porticate così da costituire una sorta di soglia tra città e residenza.

Infine la rappresentazione di edifici antichi. Sappiamo che l'uso dell'Antico diventa all'inizio del Quattrocento un potente strumento di promozione dell'immagine di potere. A partire dal Quattrocento tutti i principi italiani lo usarono a piccola o a grande scala, sia anche in termini materiali riutilizzando *spolia* o tecniche costruttive e non solo modelli. Questo processo si serve dunque della memoria dell'Antico e lo spazio urbano viene riconfigurato con connotati umanistici. L'uso di riferimenti tratti dalle architetture antiche non è un'operazione nostalgica, né un atteggiamento accademico, da eruditi, ma è parte di un processo che usa l'Antico come segno e strumento comunicativo in grado di rimandare a valori e significati universali.

Firenze, Pienza e Ferrara

Dunque appare interessante aver riconosciuto che nel corso del Quattrocento si annunciano nuove strategie urbane anche se varia da situazione a situazione la forma e l'estensione. In molti casi si tratta di una sminuzzata serie di interventi volti a incrementare il concetto di bene collettivo, fisico e non, reale o soltanto rappresentato. La domanda fondamentale che occorre sempre porsi è quella se sia possibile riconoscere negli interventi di un singolo contesto e legati al potere una strategia che rifletta

una idea prestabilita di città, cioè se gli interventi, spesso senza un nesso preciso messi in campo in queste situazioni storiche e geopolitiche, siano frutto di casualità o siano l'esito di intenzionalità e dunque di un cambio di mentalità nell'uso degli spazi pubblici della città.

È possibile però affermare che, in un periodo che vede l'affermarsi di signorie territoriali ed esperimenti assolutistici, ciò che muta è soprattutto un inedito uso politico di parti della città o di luoghi simbolici di essa da parte delle signorie territoriali: la Firenze di Cosimo il Vecchio e Lorenzo Medici, l'antica Corsignano di Pio II Piccolomini, la Ferrara di Leonello, Borso ed Ercole d'Este, la Roma papale, la Milano sforzesca sono alcuni dei casi più significativi del nascere di nuove relazioni fra istituzioni e modi di configurazione urbana sebbene con caratteri tra loro molto differenti.

Per esempio, Cosimo Medici il Vecchio (1434-64), promotore della costruzione di Palazzo Medici, di San Lorenzo, di San Marco e della trasformazione della Badia Fiesolana accanto alla sua villa e che almeno formalmente, non divenne mai vero signore di Firenze, né mai portò agli statuti costituzionali del comune modificazioni decisive, non occupò fisicamente, né intervenne sugli edifici simbolo della Firenze, ma concentrò la sua azione su una parte della città e in particolare sul rapporto tra palazzo e chiesa. La sua fu una «signoria dissimulata» che si avvale di una gamma di strumenti differenziati, come la protezione offerta a letterati e artisti, l'apertura di biblioteche, la navigabilità dell'Arno.

La rifondazione della natia Corsignano assunse per Pio II (1458-64) un valore umanistico espresso dal carattere di mettere "ordine". Ciò avvenne organizzando soprattutto la piazza definita dalla strada dell'antica Corsignano e da tre architetture: il palazzo del signore, e il tempio, rifondate, il palazzo del vescovo, edificato dopo l'elezione a sede vescovile del comune.

Altro caso è quello di Ferrara dove nel periodo in cui sono signori i figli non legittimi di Nicolò III d'Este (1393-1441), prima Leonello e poi Borso, i dodici savi promuovono una competizione per realizzare un arco all'antica con una statua equestre all'antico: cambiando di fatto l'immagine della *platea communis*, davanti al palazzo di corte, attraverso un piccolo, ma incredibilmente colto, monumento che combina due elementi significativi tratti dall'antico: l'arco di trionfo e la statuaria equestre.

Le azioni messe in capo da Nicolò V (1447-55) sono invece molteplici, basterebbe ricordare che è a lui che Leon Battista dedica il *De re Aedificatoria* nel 1452, oltre al restauro dell'acquedotto dell'Acqua Vergine, l'erezione della Fontana di Trevi e della Torre in Campidoglio,

il restauro di circa quaranta chiese tra cui Santo Stefano Rotondo, il restauro Castel Sant'Angelo, l'ampliamento di San Pietro, del Palazzo Vaticano, il progetto per il Borgo Vaticano, interventi sulla viabilità cittadina e la fondazione della Biblioteca Vaticana. Si tratta di un complesso di interventi modesti, ma significativi e parlanti che prende avvio da un bisogno pubblico fondamentale come quello dell'approvvigionamento idrico di una città. Un piano in cui monumenti e viabilità sono strettamente correlati. Per comprendere il senso dell'intervento occorre rileggere il testamento di papa Niccolò V trascritto da Giannozzo Manetti: «La popolazione è ignara di cose letterarie e priva di cultura; e sebbene senta spesso affermare dai dotti eruditi che grandissima è l'autorità della Chiesa, e a queste loro asserzioni presti fede, ha bisogno tuttavia d'essere colpita da spettacoli grandiosi, ché altrimenti poggiata com'è su basi deboli e instabili, la sua convinzione finirebbe col passare del tempo, per ridursi a niente. Con la grandiosità degli edifici, invece, di monumenti in qualche guisa perpetui, testimonianze che sembrino quasi opera dello stesso Dio, può rafforzare e confermare la stessa convinzione popolare che ha fondamento nelle affermazioni dei dotti»⁷. Nel testo, da questo strano connubio di elementi spirituali, autoritari, imperiali e cristiani emerge in modo esplicito come i monumenti assumano un valore educativo e didattico. Si accenna ad un programma e a degli strumenti: a un uso delle immagini e dell'architettura come legittimazione dell'autorità della chiesa di Roma («stupire per assoggettare»), così da affidare al monumento la funzione di perpetuare, legittimandolo, un teocratico *imperium*. L'architettura e la grandiosità sono apertamente chiamate a svolgere un ruolo didattico.

Milano

La ricerca di una legittimazione dinastica da parte di Francesco Sforza (1451-66) e dei figli, tra cui Ludovico, è una dei possibili metodi di approccio per contestualizzare gli interventi urbani promossi: primi fra tutti la ricostruzione del Castello di Porta Giovia, i progetti per i nuovi canali e la fondazione dell'Ospedale Maggiore. Grazie a questi e altri interventi siamo poi chiamati a riflettere sull'affermazione di un linguaggio architettonico “ducale” e del rapporto, profondamente umanistico, tra principe e bene collettivo.

⁷ G. MANETTI, *Vita Nicolai V Summi Pontificis*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, III, Pars altera, Mediolani 1734, coll. 249-50.

Nel 1451, dopo che il Duomo aveva ottenuto il permesso di poter demolire un angolo della *Curia Arenghi*, sempre sul fianco meridionale Giovanni Solari disegna la strada che conduce dalla «curia archiepiscopali in plateam Arenghi»⁸ così da definire l'importante allineamento sul quale sarà realizzato alla fine del secolo il nuovo Palazzo dell'arcivescovo. Decisioni che preludono alle complesse vicende della futura piazza del Duomo, per le quali sfugge completamente l'apporto ideativo e progettuale di Filarete, che portarono alla demolizione della basilica di Santa Tecla (1461) che occupava la «maiolem partem platee et etiam locum ubi extendenda est ecclesia Maior» e più tardi del Portico delle Bollette, dopo che nel 1456 i deputati della Fabbrica del Duomo avevano deciso di collocare una colonna *rossa* – forse in porfido – come traguardo della lunghezza delle navate e come segno della posizione della futura facciata. La colonna, occupazione simbolica dello spazio del Duomo, ritorna come *limes* importante della *donatio* della piazza dell'Arengo alla Fabbrica nel 1477 da parte di Bona e Gian Galeazzo Maria Sforza e nei progetti di risistemazione previsti da Ferrante Gonzaga alla fine degli anni Quaranta del Cinquecento.

Dopo la morte nel 1476 del fratello maggiore Galeazzo Maria, duca di Milano, il Moro, fallito un tentativo di sostituire il nuovo duca, Gian Galeazzo, col proprio fratello Sforza Maria, è condannato al confino (1477). Ottenuto di poter rientrare in Milano riesce a farsi nominare nel 1480 tutore di Gian Galeazzo sino al 1494, quando alla morte di quest'ultimo e grazie all'amicizia dell'imperatore Massimiliano d'Austria, ottiene l'investitura del ducato di Milano. Oltre i tentativi di occupazione simbolica degli spazi pubblici con apparati effimeri e interventi a scale diverse tanto da affermare che «nisuna cosa più desiderarissimo come de ridurre la forma de quella città [...] ad quella lancia et elegantia de vie et fronte de edificiij quale merita el nome et grandezza de la città»⁹, l'azione di Ludovico si concentra soprattutto nella residenza ducale del Castello e nel suo intorno, emulando alcune delle scelte già messe in capo dai Visconti a Pavia: l'ampliamento del giardino, la creazione della piazza con la statua equestre del padre Francesco, Santa Maria delle Grazie e il quartiere ducale. Infatti nell'agosto del 1492 è decisa la costruzione della piazza del Castello «pro decore et ornamen-

⁸ 1451, 24 gennaio; Archivio della Fabbrica del Duomo, *Ordinazioni capitolari*, II, f. 120.

⁹ 1492, 8 luglio 8; Milano, Archivio di Stato, *Comuni*, 54.

to amplissimi castrì nostri porte Iovis ac alme civitatis nostre Mediolani» che doveva essere configurata con la costruzione della chiesa di Santa Maria della Consolazione, dei palazzi di Ambrogio e Francesco Ferrari, Marchesino Stanga, Gualtiero Bascapè e Giovanni Francesco Sanseverino. Le testimonianze di questa azione concertata è contenuta nei brani di Ambrogio da Paullo, Francesco Muralto¹⁰, Bernardino Arluno¹¹, Giovanni Pietro Cagnola¹². Baldassarre Taccone scrive: «Vedi tu come Melan surge bello / E la squarciata vesta se rinnova / Guardate che piazza e quella del castello / Quanto a vederla hoggi dilecta et giova / Ornar vedi le case a questo e quello / In perfection tutte le cose a prova / L'età di ferro e oro se risolve / El toscò e fele in manna se risolve»¹³.

Per noi risultano significativi soprattutto l'interrelazione architettonica e urbana tra castello e piazza, tra *palatium* e *forum*, tra *palatium* e circo, come la definisce Arluno descrivendola come *cavea* destinata ai giochi¹⁴. La piazza avrebbe dovuto avere un ruolo civico con la presenza del nuovo broletto destinato al mercato; poco più oltre l'azione del Moro si concentra sul borgo di Porta Vercellina cioè su quell'area compresa tra l'antica porta, posta alla fine dell'attuale corso Magenta, e il mausoleo ducale di Santa Maria delle Grazie, tutti spazi annessi alla sua figura¹⁵.

¹⁰ *Annalia Francisci Muralti*, a cura di P.A. Doninio, Milano, 1861.

¹¹ Bernardino Arluno, *Historia mediolanensis ad urbe condita ad sua usque tempora*; Biblioteca Ambrosiana, cod. 114 inf., ff. 97-99.

¹² *Cronache milanesi scritte da Giovanni Pietro Cagnola*, a cura di C. Cantù, "Archivio Storico Italiano", III, 1842, pp. 190-191.

¹³ In tutti questi scrittori, il cui obiettivo è quello di celebrare il Moro, ancora una volta il Buon Governo è valutato sulla qualità urbana che dipende dalla regolarità, dalla percorribilità e dalla festosità delle strade, dall'eliminazione di ostacoli, dalle facciate dipinte, dalla creazione di fulcri monumentali come piazze ed edifici ornati (M. Tafuri, *La ricerca del Rinascimento*, Torino, 1992, p. 125). Baldassarre Taccone, *Coronatione e sponsalio de la serenissima regina Bianca*, Milano, 1493.

¹⁴ Bernardino Arluno, *Historia mediolanensis ad urbe condita ad sua usque tempora*: «Foris vere ut capace spectantem populum cavea cum repentinae solemnesque feriae inicerent contineret».

¹⁵ Per esempio Muralto afferma che «multaque palatia in suburbio Vercellinae portae a suis aulicis fieri iusserat». Non solo Galeazzo Sanseverino, Bartolomeo Calco, Giacometto Atellani, Mariolo e Giovanni Antonio Guiscardi, o Fabrizio Marliani vescovo di Piacenza, ma anche personaggi di minore caratura legati alla corte sono attratti a scale diverse (palazzi, ville, giardini, vigne) in questo quartiere.

Vivere (ed esporre) l'antico oggi. Il caso di Brescia

FRANCESCA MORANDINI

In the city of Brescia, a very long tradition of enhancement and presentation to the public of the ancient properties is still very well recognizable. Since 1480 until 2015, especially the archaeological heritage has been put on display with the aim to educate people and to make them closer to the ancient history of the city. Thanks to a selection of the main projects along the centuries is possible to follow this special sensibility of Brescia, from the exhibition of Latin inscriptions in Piazza Loggia (1480), through the first Museum of the municipality (1830), the City Museum (1998) and, last, the opening of the archaeological area with contemporary tools and technologies (2013 e 2015).

1480 – Piazza della Loggia

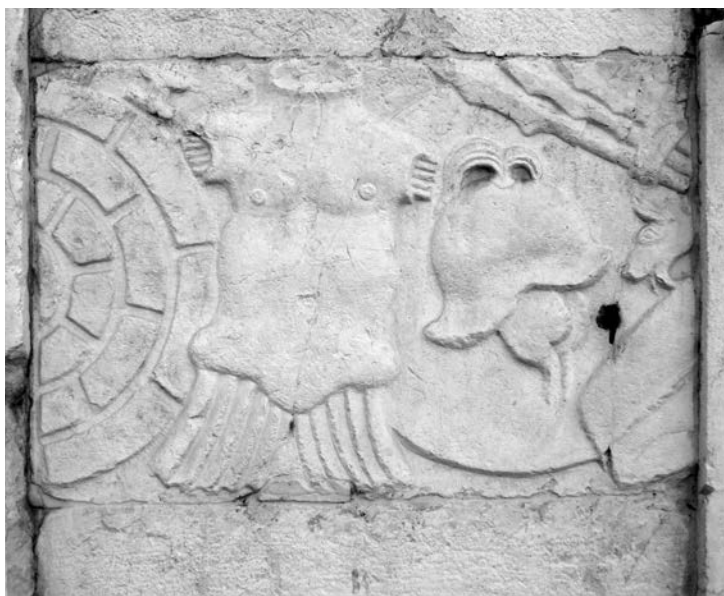
Si deve ad un provvedimento del Consiglio della città sotto l'amministrazione veneta, datato 13 ottobre 1480, il primo atto a noi noto di attenzione pubblica nei confronti del patrimonio antico, volto a presentare alla cittadinanza tracce e messaggi proventi dal passato. In un momento in cui in molti luoghi d'Italia le rovine monumentali dell'impero romano venivano riutilizzate e reimpiegate, spesso dimenticando la loro originaria funzione, a Brescia un'idea senza precedenti conserva e tramanda alcune memorie della città, e crea la prima esposizione pubblica di reperti lapidei, epigrafici e decorativi di età romana. In occasione del rinvenimento fortuito di numerosi elementi architettonici decorati ed epigrafi antiche, la municipalità emise un provvedimento specifico di tutela di questi materiali per il quale veniva imposto che ogni cittadino che avesse venduto o manomesso una lapi-

de dovesse essere punito con una multa di due ducati¹. Venne inoltre stabilito che queste vestigia fossero inserite nelle facciate degli edifici meridionali della piazza che la Serenissima stava allora costruendo: la Piazza Grande, oggi Piazza della Loggia². (figg. 1-3).

Fig. 1



Fig. 2



¹ In *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, 1778, Brescia.

² PASSAMANI 1979; FRATI, GIANFRANCESCHI 1993, *La "monumentalizzazione" della piazza (1465-1492)*, passim; MORANDINI 2006; per il fenomeno del reimpiego a Brescia attraverso i secoli si veda da ultimo MORANDINI 2014.

Fig. 3



Nelle facciate delle Carceri (1489-1491), del Monte Vecchio di Pietà (1489-1491 1483-89) e del Monte Nuovo di Pietà (1599-1601 1596-1600), furono pertanto inserite a vista nella tessitura muraria numerose lapidi decorate e iscritte; nel prospetto architettonico di pietra di Botticino, delimitato alle estremità da due lesene angolari, sono murate 22 pietre di età romana, prevalentemente epigrafi, e 5 lapidi del XV secolo, contemporanee cioè alle costruzioni, aventi come soggetto la fedeltà di Brescia a Venezia; tali lapidi imitano nello stile le epigrafi romane. Ad eccezione di un'iscrizione, inserita nel registro superiore del Monte Vecchio di Pietà, a ricordo dei Rettori veneti e dei deputati bresciani che diedero inizio alla costruzione di questi edifici, tutte le epigrafi sono state inserite nel registro inferiore delle facciate, per facilitarne la vista e la lettura, e sembrano essere state attentamente selezionate; sono infatti assenti iscrizioni sacre e, a parte 5 sepolcrali, sono tutte dediche civiche poste in onore di cittadini. Questo recupero delle antiche iscrizioni della città, che fecero di Piazza della Loggia una sorta di nuovo foro di Brescia,

è certamente da ascrivere a importanti eruditi dediti al culto dell'antico presenti a Brescia sul finire del XV³. Essi non solo stabilirono la disposizione di queste pietre, ma posero anche le iscrizioni ad imitazione di quelle di età romana, creando un rapporto di continuità e di emulazione con il passato di *Brixia* nel cuore civico della città.

Ad esempio, nella facciata delle Carceri, i dadi delle lesene angolari sono costituiti da due epigrafi in latino dedicate a Marcantonio Morosini, pretore di Brescia nel 1484-1485. Le altre sei epigrafi sono tutte di età romana e la loro disposizione lascia intendere uno studio accurato del punto di inserimento nella muratura della facciata. Complessivamente nei tre edifici ricorrono epigrafi con dediche a imperatori o ai loro famigliari, a cittadini nobili, a soldati distinti per meriti, a quanti avevano rivestito cariche pubbliche nel *municipium* (questore, console,...)

L'intento di emulazione dell'antico è poi diretto ed esplicito: alla base delle lesene dell'Arco del Salarolo le due iscrizioni quattrocentesche ricordano la fedeltà di Brescia alla Repubblica Veneta in occasione dell'assedio della città ad opera del Piccinino, quando i santi patroni Faustino e Giovita apparvero sugli spalti a fermare le palle nemiche, e la paragonano dottamente tale fedeltà a quella dimostrata dagli abitanti di Sagunto, in Spagna, verso Roma in occasione della seconda Guerra Punica (218-201 a.C.). La piazza quindi come luogo nel quale poter ammirare gli *exempla* del passato e, attraverso le azioni dei *clari viri* di età imperiale, potersi ispirare a modelli significativi per l'impegno civile.

1830 Il Museo Patrio al *Capitolium*

Dal XV secolo prosegue in città senza sosta una diffusa raccolta di dati e reperti sull'antichità di Brescia, dalle dotte sillogi manoscritte e a stampa, a reperti, soprattutto marmi e iscrizioni, presso nobili palazzi del centro e dei dintorni, chiese e monasteri. All'inizio del XIX secolo tuttavia, ancora una volta per iniziativa della Municipalità, si compie l'occasione perché questo costante interesse emerga con forza e sia ripagato da un'impresa davvero importante, pietra miliare per l'archeologia bresciana e per la storia dei musei stessi. Già dal 1798, per incarico della municipalità, Paolo Brognoli e Domenico Vantini avviarono la raccolta organica di tutto il materiale lapideo, iscritto e decorato,

³ Quali ad esempio Felice Feliciano, Michele Ferrarino, Taddeo Solazio e Domenico Bonalino (PASSAMANI 1979, pp. 10-11).

noto sinora a Brescia, presso il convento di San Domenico. Tuttavia fu solamente a seguito di un invito ufficiale da parte della Congregazione Municipale che l'*Ateneo di Scienze, Lettere e Arti*, nel 1822, si fece promotore della riscoperta diretta della città romana, grazie anche alla partecipazione di numerosi cittadini che, acquistando le azioni di tale impresa, la sostennero economicamente. (figg. 4-5).

Fig. 4

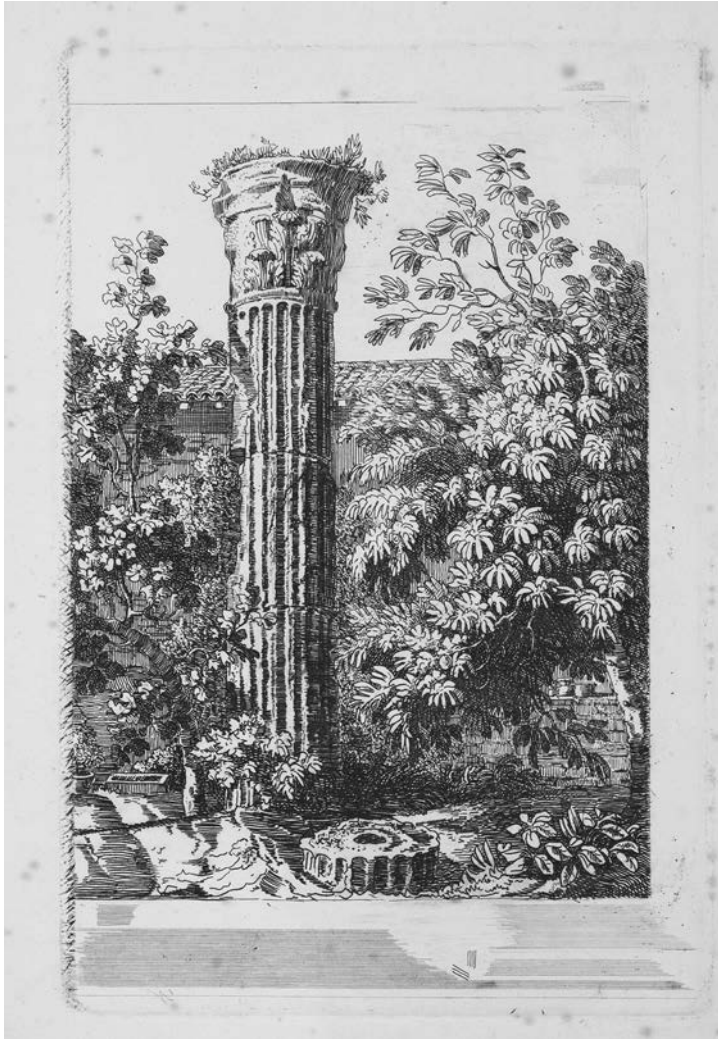


Fig. 5



Scavando intorno a un capitello in pietra bianca che emergeva nel giardino di una proprietà privata, progressivamente vennero in luce i resti dell'antico tempio e di numerosi reperti che appartenevano all'edificio di culto e alle epoche posteriori all'abbandono di esso.

Gli scavi culminarono con la scoperta del tutto inattesa, nel luglio del 1826, del deposito di grandi bronzi che hanno contribuito a rendere celebre la Brescia antica: tra due muri del tempio venne ritrovata la celebre Vittoria alata e, insieme ad essa, 6 teste ritratto in bronzo dorato, frammenti di statue, cornici decorate e lisce che dovevano ri-

vestire le architetture del tempio, decorazioni di statue equestri e altri numerosi elementi di diversa forma e funzione.

Vista l'importanza di quanto era emerso da questa felicissima campagna di indagini archeologiche, i membri dell'Ateneo e la Congregazione Municipale decisero di allestire nelle celle del tempio, appositamente restaurate e integrate soprattutto negli alzati, il *Museo Patrio*, primo museo cittadino.

Sotto l'attenta guida di Luigi Basiletti, Giovanni Labus e Rodolfo Vantini, ai lacerti murari di età romana vennero sovrapposte, mantenendo pressoché inalterato l'antico andamento planimetrico, le nuove murature per ricostituire i tre ambienti chiusi utilizzati in antico come celle cultuali. Per le nuove strutture furono impiegati materiali e tecniche di assemblaggio volutamente diversi rispetto a quelli romani al fine di distinguere il tentativo, operato dai moderni, di riprodurre l'antico assetto architettonico. (figg. 6-7)

Fig. 6

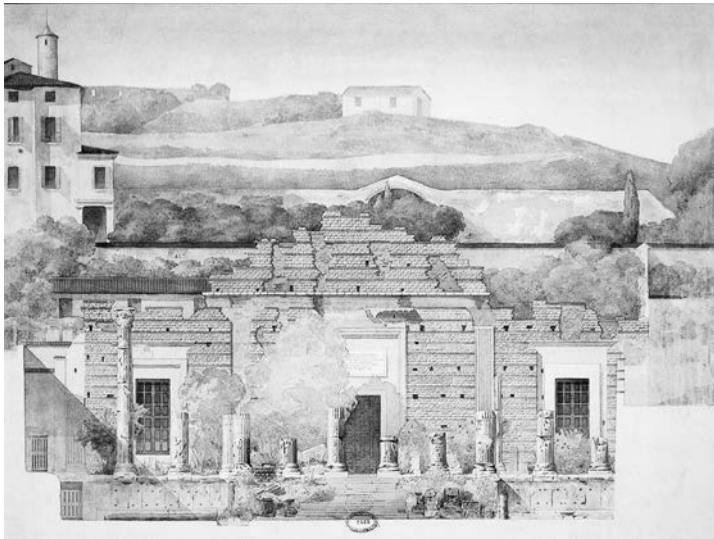
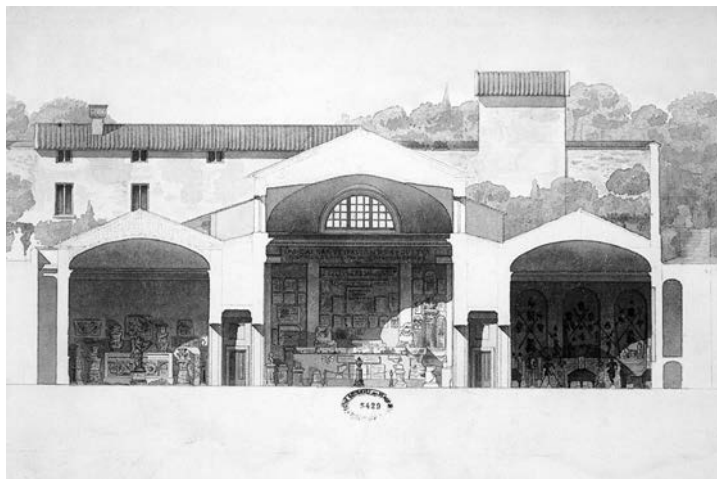


Fig. 7



Le epigrafi murate nel costituendo *Museo Patrio* provenivano esclusivamente dalla città e dalla provincia, e furono presentate con criteri selettivi ed espositivi d'avanguardia per quel periodo.

Le epigrafi che non fu possibile trasportare nel *Capitolium*, perché murate in altri edifici o non consegnate da parte dei paesi della provincia presso i quali si trovavano, furono richiamate all'interno del monumento da copie dipinte in scala 1:1, opere del pittore Joli, primo custode del costituendo Museo. Inoltre i pezzi frammentari vennero integrati dal Labus con “*supplementi ... segnati a caratteri color giallo*”, con l'evidente intenzione di denunciare visivamente l'intervento operato sull'elemento antico.

L'articolazione della raccolta del nuovo Museo viene descritta, con dovizia di particolari e con l'esposizione dei criteri adottati, in un discorso tenuto presso l'Ateneo il 22 agosto 1829, da Girolamo Monti che ne era allora presidente, in occasione dell'imminente apertura⁴.

Le epigrafi, disposte “...secondo il metodo praticato nel Museo Vaticano, cioè tutte incassate nel muro e distanti l'una dall'altra quattro centimetri...”, come volle allora Luigi Basiletti, furono suddivise sotto l'esperta guida di Giovanni Labus in sei classi tematiche, secondo il

⁴ Monti 1830, pp. XVII-XLIX.

metodo adottato dal Morcelli, epigrafista della fine del XVIII secolo le cui opere godettero di notevole fortuna. (fig. 8)

Fig. 8



Nella cella centrale furono murate le iscrizioni di carattere sacro, riguardanti le divinità più note del *pantheon* romano, unitamente alle numerose legate alla religiosità locale. Insieme a queste erano le epigrafi

cosiddette onorarie, riguardanti membri sia della famiglia imperiale, sia di famiglie locali che vantarono presenze al Senato di Roma o che ricoprono prestigiose cariche nell'amministrazione dell'Impero. Seguivano poi le iscrizioni a contenuto storico, che ricordavano episodi significativi per la città o l'inaugurazione di strutture architettoniche e funzionali che la abbellivano. Tra queste erano, ad esempio, la dedica del *Capitolium* stesso, la costruzione dell'acquedotto, alcune pietre miliari delle principali arterie viarie di *Brixia*, ... L'ultima classe rappresentata nella cella centrale era quella delle iscrizioni sepolcrali, documenti indispensabili e preziosi per la ricostruzione di numerosi aspetti del mondo romano: organizzazione della società, magistrature, forme di culto e sacerdoti, *collegia* e sodalizi, spettacoli,... Lungo tutte le pareti di questa cella furono distribuiti cippi miliari, are e basi onorarie di notevoli dimensioni.

Nella cella occidentale vennero raccolti oggetti di varia natura, divisi in due grandi classi: da una parte il frutto dei recenti scavi operati nel *Capitolium* stesso, dall'altra i materiali donati da istituzioni e privati cittadini o recuperati da altri edifici della città. I grandi bronzi vennero esposti in armadi, unitamente a medaglie e monete, mentre nel mezzo della sala campeggiava la statua della Vittoria alata, portata in luce il 20 luglio del 1826 durante la straordinaria campagna di scavi presso il tempio di età imperiale. (fig. 9)

Fig. 9



Nella cella orientale erano murate le epigrafi definite “cristiane”, separate da tutte le altre a testimoniare lo iato qualitativo tra la civiltà legata alla presenza romana ed i secoli successivi ritenuti “barbari”. Lungo le pareti laterali erano disposti, da una parte, frammenti di decorazioni architettoniche e sculture, a testimoniare la “...*fatale decadenza delle arti italiche...*”; dall'altra “...*quelle del loro risorgimento...*”, ovvero pezzi prodotti tra XIV e XVI secolo d.C. Sempre in questa sala venne collocata, ov'è visibile tutt'oggi, un'epigrafe nella quale vengono ricordati tutti coloro che contribuirono in concreto all'impresa archeologica, culminata nell'inaugurazione del Museo⁵.

L'ordinamento museologico riflette in modo evidente la volontà della città –e degli esperti delegati dalla congregazione municipale – di voler riunire in questo luogo tutto quanto era noto sul passato della città, con orgoglio e con forte senso identitario. Dalla disposizione dei reperti e dal corredo didascalico si evincono l'intenzione di raggiungere tutta la comunità dei cittadini e la volontà di garantire un approccio facilitato per tutti, anche ai periodi più remoti del municipio. Seppure il *Museo Patrio* fosse il primo e più antico della città, nonostante lo spirito pionieristico che avrebbe potuto caratterizzarlo, ha certamente gettato le basi per una tradizione lunga e senza soluzione di continuità verso quelle che saranno poi le tappe future della presentazione dell'antico a Brescia nelle sue diverse declinazioni, con un'attenzione particolare e viva verso il pubblico.

1998 – Il Museo della città in Santa Giulia

Nel frattempo, a partire dal 1861, il Comune aveva proceduto all'acquisizione in fasi successive del monastero di San Salvatore Santa Giulia, imponente complesso architettonico fondato da Desiderio, duca di Brescia e ultimo re del popolo longobardo e dalla moglie Ansa, nel 754 d.C., ampliato in età romanica e in particolare nel corso dell'età rinascimentale⁶. Con la volontà di creare un tessuto connettivo tra le collezioni museali (costituite, oltre che da quella del *Capitolium*, an-

⁵ Si vedano da ultimi PANAZZA 2004, pp. 503-517; *Capitolium, il tempio ritrovato* 2013, pp. 15-18.

⁶ S. Giulia di Brescia gli scavi dal 1980 al 1992, Reperti preromani, romani e alto medievali 1999; San Salvatore-Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia 2001; Dalle domus alla Corte Regia. Santa Giulia di Brescia. Gli scavi dal 1980 al 1992, 2005; Dalla Corte regia al monastero di San Salvatore-Santa Giulia di Brescia, 2014.

che dalla Pinacoteca Tosio-Martinengo, dal Museo delle Armi e dal Museo del Risorgimento in Castello, formatesi in momenti successivi) e la città e nella consapevolezza dell'importanza storica, artistica ed architettonica del complesso monastico, il comune si è fatto promotore di un imponente lavoro di ricognizione, revisione e studio dei reperti e dei monumenti civici, lavoro sfociato dapprima in due mostre, con i rispettivi cataloghi⁷. Contestualmente è stato affrontato il recupero totale del complesso monastico con il duplice obiettivo di conoscerne a fondo la storia e le dinamiche edilizie e artistiche che ne erano specchio e di renderlo fruibile alla città. Imponenti campagne di scavo archeologico hanno portato in luce un esteso quartiere residenziale di età romana edificato lungo le pendici del retrostante colle Cidneo, quartiere conservatosi in maniera eccezionale proprio grazie alla presenza del monastero stesso, che aveva preservato l'area dalle tipiche dinamiche edilizie dei centri storici a continuità di vita. Sono state inoltre effettuate indagini e interventi di restauro anche nella chiesa longobarda e all'interno della cripta.

Alla luce di queste importanti novità, che caratterizzavano l'area del monastero come un autentico palinsesto della diacronia urbana, Santa Giulia venne individuata come la sede museale principale per permettere a chiunque di ripercorrere la storia di Brescia, in grado di fungere da fulcro per la ricostruzione storica della città stessa, per collegare opere ai contesti di origine e per conferire organicità al sistema museale cittadino⁸. (figg. 10-11)

⁷ *San Salvatore. Materiali per un Museo I*, 1978, Brescia; *Brescia romana. Materiali per un Museo II*, 1979, Brescia.

⁸ Le linee programmatiche del progetto furono tracciate da Andrea Emiliani alla fine degli anni Settanta (EMILIANI 1976).

Fig. 10

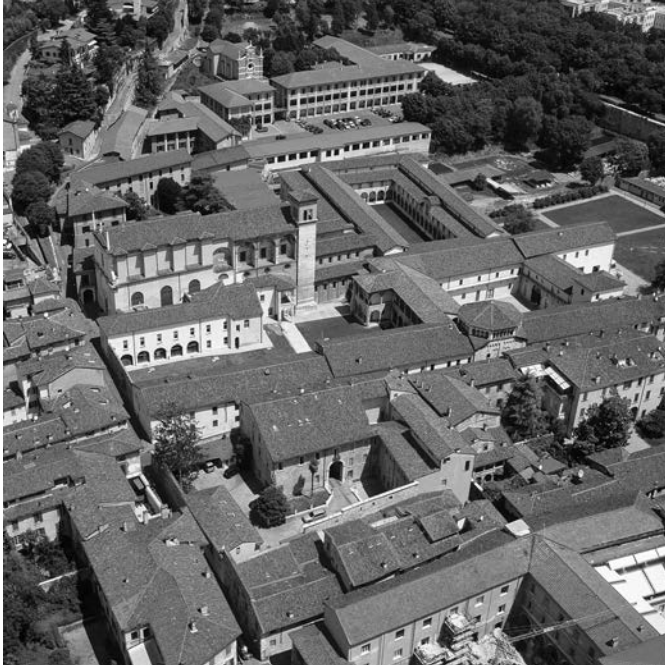
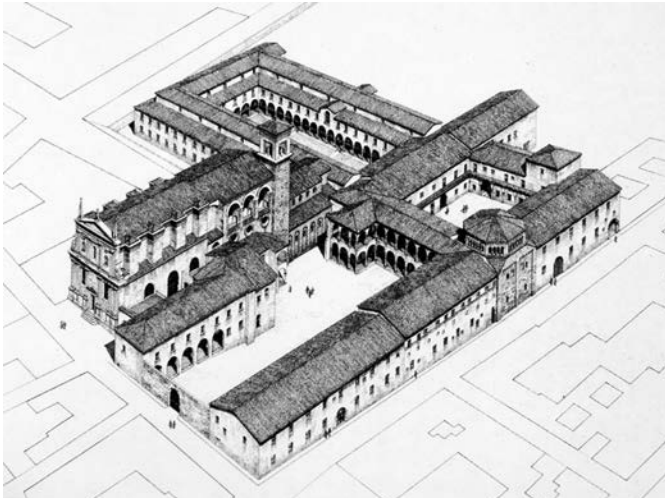


Fig. 11



Dal momento che all'interno del Museo si voleva presentare la storia di Brescia, dalle origini più remote sino all'Ottocento, a "parlare" dovevano essere i reperti, i manufatti e le opere d'arte provenienti dalla città e di essa espressione nel corso dei secoli. Ogni singolo frammento è stato pertanto preso in considerazione come un documento per la ricostruzione del racconto che si doveva scrivere. Quindi, materiali che solitamente in musei di diversa concezione sono relegati alle aree di deposito, in questo caso hanno avuto dignità di esposizione e l'ordinamento museale è stato lo strumento con il quale si è cercato di rendere ogni manufatto il più eloquente possibile grazie alla sua specifica posizione nella sequenza narrativa, alla relazione con gli altri e con i contesti di appartenenza.

Operativamente, alla ricognizione generale del materiale presente all'interno delle collezioni museali è seguito lo studio dei singoli pezzi e dei contesti, con approfondite ricerche per appurare le provenienze, ove non indicate dai documenti a disposizione. Si è inoltre cercato di riunificare contesti che, per la specifica storia del rinvenimento o delle collezioni, erano andati smembrati tra diverse istituzioni, in alcuni casi anche non cittadine.

L'ordinamento scientifico sembra corrispondere all'indice di un libro, la cui trama è scritta sulla base dei reperti che si avevano a disposizione, organizzati nel modo più efficace per rendere comprensibile il lungo, e non sempre semplice, viaggio nel tempo che si voleva proporre ai visitatori del Museo; talvolta si è quindi ricorsi ad un ordinamento sulla base di gruppi tematici di oggetti, in altri casi a una scansione rigorosamente cronologica. L'allestimento dei percorsi museali all'interno di un complesso monumentale con una storia fortemente stratificata ha offerto del resto l'occasione eccezionale di coordinare le sezioni cronologiche nelle quali è organizzato il Museo con la fruizione dei contesti architettonici *in situ* pertinenti al periodo in esame; se quindi ad esempio nella sezione dedicata all'età romana si entra, senza soluzione di continuità, all'interno di due *domus* di età imperiale⁹, la sezione altomedievale è stata allestita in prossimità della basilica longobarda di San Salvatore, della metà dell'VIII secolo d.C. (figg. 12-18).

⁹ *Le domus dell'Ortaglia* 2003.

Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



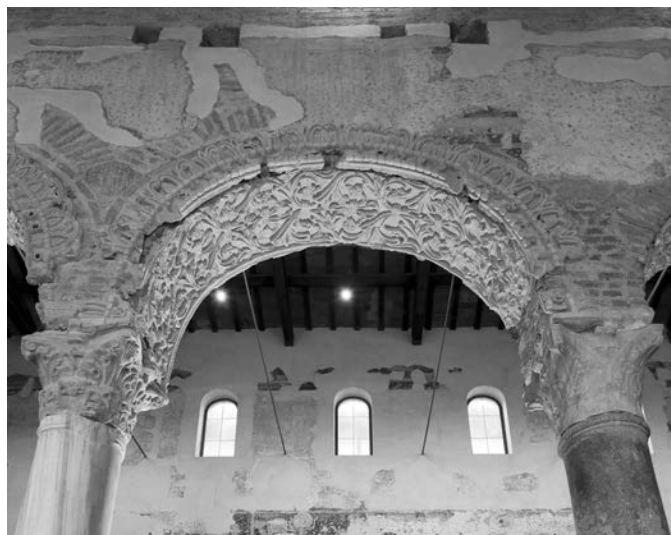
Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Grazie al confronto fitto e costante con architetti¹⁰ e tecnici specialisti¹¹ “l’indice del libro” è stato declinato negli spazi allestitivi a disposizione. Comune è stata inoltre la riflessione su ogni singolo tipo di supporto, che ottemperasse esigenze ostensive ma nello stesso tempo scientifiche e di conservazione; alcuni supporti svolgono contestualmente anche una funzione didattica, suggerendo la forma originaria e completa del monumento (ad esempio quelli progettati per i monumenti funerari a edicola). Per quanto riguarda l’allestimento interno delle vetrine il ragionamento e il metodo operativo sono stati analoghi

¹⁰ Il progetto dell’allestimento museale è di Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni architetti associati; si veda a questo proposito CASTAGNARA CODELUPPI 2001 e *Santa Giulia. Un museo per la città* 2005. Per una sintesi dei criteri di ordinamento seguiti si vedano GIANFRANCESCHI, LUCCHESI RAGNI 2001; per le collezioni archeologiche in particolare MORANDINI 1998 e 2003.

¹¹ L’ordinamento delle sezioni archeologiche è stato curato da Maria Pia Rossignani, Raffaele Demarinis, Gianpietro Brogiolo, Filli Rossi, Andrea Breda, Alfredo Valvo, Clara Stella, Angela Guglielmetti con il coordinamento di Francesca Morandini. Il progetto museologico ha costituito un importante momento di crescita delle conoscenze in merito alla città antica e il Museo della città, per alcuni contesti e opere, ha potuto dare conto per la prima volta della corretta interpretazione e dell’importanza di essi (si veda a questo proposito MORANDINI 2013, pp. 55-60).

a quelli di ogni stanza del museo. (figg. 19-23). Le singole fasi operative sono state rese possibili da un ampio concorso di forze e di professionalità, mantenutesi in costante dialogo in modo tale da giungere all'obiettivo finale operando le medesime scelte e in piena sintonia. In particolare, per i settori archeologici è stata stipulata una convenzione con il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali per avere il deposito presso il Museo di parte dei reperti archeologici conservati presso la Soprintendenza e non esposti; grazie alla convenzione, il Museo accoglie progressivamente i materiali che nel corso delle indagini archeologiche vengono trovati in città, garantendo un costante aggiornamento delle sezioni, parallelo alle ricerche che si svolgono in città.

Fig. 19





Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



I settori archeologici del *Museo della città*

Ogni settore (attualmente ne sono allestiti sette, per un totale di 14 sezioni) è preceduto da una sala introduttiva nella quale sono fornite al visitatore le coordinate storico-urbanistiche del periodo affrontato e l'“indice” ideale del percorso proposto; nelle sale specifiche, oltre alle informazioni principali a pannello, supportate da ricostruzioni grafiche appositamente realizzate, vengono proposti a didascalia approfondimenti sui singoli reperti esposti, con particolare attenzione per la ricontestualizzazione topografica dell'oggetto sia dal punto di vista urbanistico, sia dal punto di vista della sua posizione rispetto all'insieme originario del quale faceva parte.

I percorsi, accompagnati quindi da questo apparato didattico in italiano ed in inglese, si snodano attraverso gli ambienti del monastero, integrandosi spesso con le strutture che i visitatori sono portati ad attraversare.

L'allestimento di un Museo di notevole estensione (circa 13000 mq), caratterizzato da ambienti e manufatti di diversa natura e qualità, ha imposto rigorose riflessioni anche in merito al tipo di comunicazione da adottare per accompagnare i visitatori nelle sale e far loro comprendere, man mano che il racconto della storia si dipanava, i motivi della presenza in quel punto di un determinato reperto o di opera d'arte, piuttosto che un altro, e il suo ruolo all'interno della ricostruzione

diacronica della città. Le stesse scelte quindi dovevano essere efficaci in situazioni molto distanti tra loro e molto differenti.

Sono stati individuati diversi livelli di informazione, che costituiscono un progressivo approfondimento all'interno delle sezioni e dei temi in esse trattate: titoli specifici, pannelli di testo con un duplice livello di lettura (il secondo più specifico ed approfondito), didascalie semplici per ogni manufatto, ampie didascalie per i reperti più significativi e, infine, schede di approfondimento nelle quali vengono spesso proposti itinerari tematici trasversali all'interno dell'intero complesso monastico. (fig. 24)

Fig. 24



La grafica degli apparati è stata ideata come parte integrante dell'allestimento e risponde all'esigenza di essere uniforme in tutto il museo, dall'età preistorica all'Ottocento. I testi, redatti da esperti con diverse competenze, sono stati infine verificati da un gruppo di lavoro che ne ha curato l'omogeneità e il livello comunicativo, adatto ad un pubblico museale eterogeneo; sui pannelli inoltre sono serigrafati numerosi disegni ricostruttivi che contribuiscono alla contestualizzazione dei singoli reperti.

In alcuni casi, per facilitare la comprensione di articolati complessi architettonici dei quali in museo vengono proposti alcuni lacerti (ad esempio il santuario repubblicano, il *Capitolium*, l'area forense), si è ricorsi alla realizzazione di plastici; essi infatti costituiscono uno degli strumenti più immediati per i visitatori e inducono gli studiosi a riflessioni che spesso, nella redazione ad esempio di una tavola o di una sezione grafica, possono essere eluse.

2013 – Il *Capitolium*

A seguito del trasferimento nel 1998 di gran parte delle collezioni archeologiche a Santa Giulia, nell'area del *Capitolium*, libera dopo anni della sua funzione museale, è stato possibile avviare una serie di ricerche a 360 gradi sull'edificio, sia per quanto riguarda la sua fase di età imperiale, sia per le vicende post classiche che l'hanno interessato¹². (fig. 25)

Fig. 25



¹² Si vedano a proposito i vari contributi in *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia 2002* e in *Un luogo per gli dei 2014*.

Il tempio rappresenta un caso unico nel panorama dell'Italia settentrionale, e non solo per il suo eccezionale grado di conservazione. Unico esempio di *Capitolium* (insieme a quello di Verona) in Cisalpina, il tempio di Brescia è certamente il più rappresentativo, per lo stato di conservazione, la grandiosità dell'impianto, l'originalità delle soluzioni adottate. Il *Capitolium* è costituito da tre celle con muratura in opera listata, rivestita in marmo di Botticino. Della decorazione interna delle aule si è salvato l'apparato pavimentale, in *opus sectile*, con preziose lastre marmoree policrome, disposte a formare motivi geometrici, in alcune zone delle aule risarcite dai restauri Ottocenteschi realizzati con i frammenti delle lastre di marmo originali rinvenute durante gli scavi archeologici. Le pareti, di cui sopravvive lo zoccolo in marmo cipollino, erano probabilmente decorate con incrostazioni di marmi policromi inquadrati architettonicamente da lesene in marmo bianco; sul fondo delle celle si conservano ancora i podi, sui quali si ergevano le statue di culto di Giove, Giunone e Minerva. L'edificio riporta ancora oggi, sul frontone del timpano, la menzione dell'imperatore Vespasiano, databile al 73 d.C. (figg. 26-27)

Fig. 26



Fig. 27



Il nuovo percorso di visita, progettato a seguito delle ricerche e dei restauri affrontati negli ultimi 15 anni, punta quindi a valorizzare le forme e la funzione originaria di questo monumento, tentando di valorizzarne l'antica aura di luogo di culto. È stata affrontata un'altissima selezione dei materiali da presentare all'interno dell'edificio, privilegiando unicamente quelli che vennero rinvenuti all'interno del tempio o delle sue vicinanze nel corso delle varie campagne di indagine archeologiche condotte nell'area sacra e che per funzione fossero associati all'edificio: frammenti di statue, altari e lacerti dell'arredo culturale. L'apparato didascalico che normalmente ci si aspetta all'interno di un museo o di un'area archeologica – pannelli con testi e immagini, didascalie, video, planimetrie e ricostruzioni grafiche – è stato ridotto al minimo, per lasciare ai visitatori il piacere di un approccio diretto con le rovine originali ed evitando un eccesso di apparato che avrebbe disturbato inevitabilmente la vista del *Capitolium*. L'unico spazio nel

quale sono state concentrate le informazioni necessarie alla visita è l'aula orientale, nella quale sia il pavimento sia l'alzato originali si sono conservati per porzioni molto ridotte. È stato tuttavia ritenuto più adatto all'aura del sito un sistema di comunicazione non ordinario, che pur partendo dai contenuti essenziali, attraverso una narrazione favorisse il coinvolgimento del pubblico nella visita del tempio.

Oltre una monumentale porta in bronzo, i visitatori sono accolti da una narrazione immersiva di voci, immagini e suoni, che li accompagna in un viaggio nel tempo di diversi secoli; con un complesso dispositivo multimediale, discretamente occultato fra le pareti dell'aula, l'installazione interattiva fa vivere al visitatore, compresso in pochi minuti, l'arco di tempo di una giornata, dall'alba alla notte e condensa attraverso immagini proiettate a registro sul plastico e su schermi posti perimetralmente allo spazio che simulano dei velari tessili, le atmosfere, i riti, la storia del sito archeologico, la sua scoperta e il suo moderno restauro¹³.

L'installazione interattiva "mette in scena" narrativamente i due momenti chiave della giornata, vale a dire, la notte e il giorno, suggerendo ciò che possiamo immaginare accadesse in quei momenti e in quel tempo; dall'alba al tramonto, il pubblico conosce la storia del sito, mentre nel tempo dedicato alla notte vive in prima persona lo svolgimento di una processione sacra, il cui sviluppo è proiettato principalmente sugli schermi laterali.

Per i visitatori più esigenti o più curiosi una serie di schermi interrogabili forniscono numerosi approfondimenti su tutto quello che c'è da sapere sul sito: dalla storia delle scoperte, ai culti, alla Vittoria alata, alle decorazioni in marmo dei pavimenti, alle epigrafi sino al recente intervento di valorizzazione.

Dopo questa speciale introduzione si apre l'accesso alla cella centrale, l'aula dedicata a Giove, dove ancora è visibile il podio della grande statua di culto, che doveva essere alta circa 4 metri e 70 cm. Sui pavimenti in marmi policromi sapientemente disposti a formare motivi geometrici ricercati, ancora in buona parte originali, risalenti al I secolo d.C. risaltano tre altari in pietra di Botticino scolpiti a rilievo con la riproduzione di ghirlande vegetali e prezioso vasellame utilizzato nel rituale dai sacerdoti e da fedeli. (fig. 28)

¹³ La realizzazione è di Studio Azzurro, a cura di Leonardo Sangiorgi, Francesca Morandini e Filli Rossi.

Fig. 28



Alle pareti, ricostruite nell'Ottocento per ospitare il *Museo Patrio*, il racconto della storia di Brescia romana è rimasto affidato alla voce delle epigrafi, secondo l'efficace ordinamento ottocentesco.

Attraverso una lama vetrata nel grande portale di bronzo, i visitatori possono vedere il pronao del tempio e uno scorcio verso la piazza, il foro di età romana.

Nell'aula occidentale, sede in antico della statua di culto di Giunone o di Minerva, che con Giove costituivano la triade capitolina, apice del *pantheon* romano, sono proposte le teste di tre sculture raffiguranti divinità, in origine presenti nel tempio: due di Minerva, dea della guerra e della saggezza, e una di Sileno, che si prese cura del Dioniso quando era fanciullo. I marmi policromi del pavimento, disposti a scalare con un effetto di grande resa, sono pressoché integri e costituiscono

una delle superfici in *opus sectile* meglio conservate e più estese dell'Italia settentrionale¹⁴. (fig. 29)

Fig. 29



2015 – BRIXIA. Parco archeologico di Brescia romana

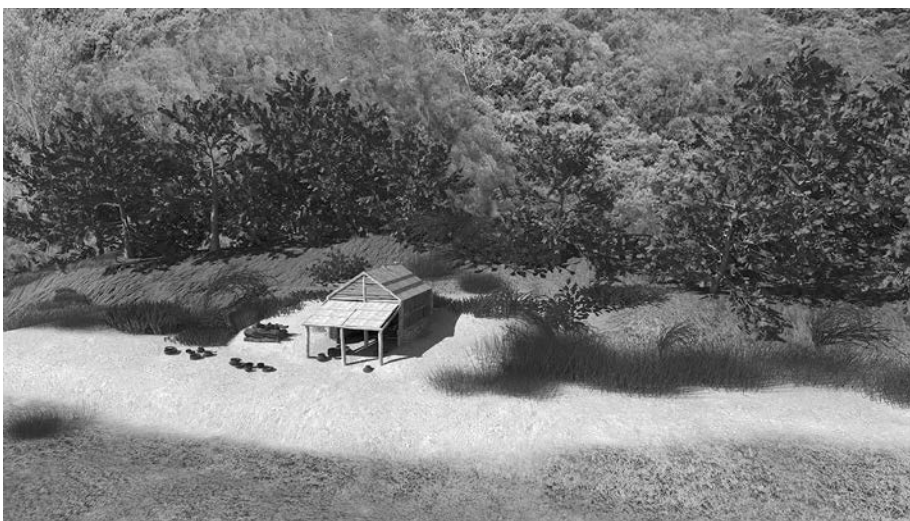
Restituito il *Capitolium* al pubblico, dal 2013 le attività di ricerca e valorizzazione si sono concentrate sulle fasi precedenti il tempio di età imperiale. Indagini archeologiche in estensione, eseguite e dirette dalla Soprintendenza Archeologia della Lombardia con il Comune di Brescia, hanno permesso attraverso i dati acquisiti di ricostruire una

¹⁴ Per i criteri museologici e il progetto di allestimento si veda *Capitolium, il tempio ritrovato* 2013.

sequenza di edifici sacri ininterrotta dal IV secolo a.C. al I secolo d.C., confermando la funzione sacra dell'area ai piedi del colle Cidneo e lungo il decumano massimo.

La prima costruzione rinvenuta nel sito è una piccola struttura seminterrata, probabilmente il luogo di culto della comunità cenomane. Ceramiche a vernice nera d'importazione, rinvenute all'interno di un pozzo trovato nelle vicinanze, facevano parte del rito propiziatorio per la costruzione del nuovo edificio di culto, che costruito intorno alla metà del II secolo a.C. segna la progressivo avvicinamento del centro cenomane a modelli di cultura romana. Venne poi demolito dopo l'89 a.C., anno della concessione dello *ius Latii* alle comunità della Gallia Cisalpina, per la costruzione di un altro edificio di culto: il cosiddetto santuario repubblicano, l'evidenza certamente più monumentale e significativa della sequenza¹⁵. (figg. 30-35)

Fig. 30



¹⁵ Si veda da ultimo Un luogo per gli dei. L'area del Capitolium a Brescia 2014.

Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Il Santuario repubblicano

L'edificio costituisce un documento straordinario del passaggio dell'abitato da centro cenomane a città romana; venne edificato in uno spazio di valenza sacra per *Brixia* almeno a partire dal IV secolo a.C. sino all'abbandono dell'area intorno al IV secolo d.C.

Il santuario era costituito da quattro tempietti posti su un ampio podio; tramite scale, disposte in asse con le porte di accesso di ciascuna delle aule di culto, si accedeva al pronao. (figg. 36-40) L'interno delle aule era diviso in tre navate da due file di colonne scanalate in laterizio, rifinite con stucco bianco. I colonnati lungo le pareti delimitavano un'ampia zona centrale, pavimentata a mosaico bianco con cornice nera. Le parti rialzate – lungo le pareti laterali e su quella di fondo in corrispondenza dell'edicola – sono rivestite di tessere rettangoli irregolari policrome con un effetto “a stuoia”. La decorazione delle pareti venne realizzata tra l'89 e il 75 a.C., come il resto dell'edificio, con l'intervento di diretto di maestranze provenienti dall'area centro meridionale della penisola; l'architettura dipinta trova corrispondenza in quella reale, creando l'illusione di ambienti più ampi, con profondità e prospettiva.

Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Nella IV aula, quella oggi aperta al pubblico, una tenda bianca con frange è dipinta sospesa tra le colonne; è decorata da onde correnti di colore rosso, ghirlande vegetali con nastri e fasce decorative policrome. Nei punti in cui è ripiegata, lascia intravedere la parete retrostante in bugnato verde. Sul registro mediano sono riprodotte, sopra di una mensola, lastre di brecce di marmo intervallate da lesene rosse, con il dettaglio dei lati tagliati a spigolo e alcune finte fratture. Nella zona più alta della parete doveva essere un motivo a lastre dipinte che imitavano l'alabastro. Tutta la decorazione è dipinta come se la luce entrasse dall'ingresso dell'aula e gli affreschi sono stati lucidati con cera d'api e olio d'oliva, per rendere più brillanti le superfici che imitavano la pietra e il marmo.

Il santuario subisce una radicale ristrutturazione in età augustea e viene infine a sua volta demolito nel 73 d.C. quando viene costruito il *Capitolium*¹⁶.

I dati emersi dalle indagini archeologiche e le strutture stesse, hanno consentito di progettare un percorso di visita del pubblico coerente con quelle che dovevano essere le modalità di accesso al tempio in età romana e di apprezzare nel suo sviluppo, dalla terrazza sul decumano, attraverso le gradinate di accesso, fino al pronao e in ultimo all'aula di

¹⁶ Anche per il santuario si vedano da ultimi I contributi specifici in *Un luogo per gli dei* 2014.

culto, la straordinaria valenza ideologica, architettonica e decorativa del tempio romano.

Le esigenze della visita sono state coniugate con quelle della conservazione, che proprio per la delicatezza del contesto imponeva standard davvero elevati. Ne pieno rispetto quindi delle specificità del sito e del significato culturale che la visita doveva trasmettere, è stato proposto uno sviluppo dei percorsi, simbolici e funzionali, da sud verso nord, con significativo salto di quote, dalla terrazza al pronao e con la visuale dal basso verso l'imponente podio in opera reticolata e l'arrivo graduale all'aula dipinta attraverso i passaggi intermedi della terrazza e del pronao. Il significato culturale del monumento e del suo contesto è garantito dalla possibilità per il pubblico di accedere al tempio antico attraverso il suo percorso cerimoniale, dalla possibilità, lungo lo stesso percorso, di conoscere e visualizzare la ricchezza della stratificazione presente nel sito stesso, sia per le fasi precedenti alla sua costruzione, dalla protostoria attraverso l'insediamento cenomane e il primo edificio di culto, sia per quelle che ad essa seguirono, le fasi augustea e flavia prima e poi medievale. Infine dalla possibilità, nel nuovo percorso di visita, prima attraverso una discesa nel tempo/spazio in verticale, poi con una risalita al tempio dal basso verso l'alto di cogliere la suggestiva chiave di lettura di un luogo antico sacro per vocazione e per tradizione e di essere introdotti all'atmosfera di mistero e sacralità che si doveva in origine respirare nei sacelli.

Questa ultima fase degli interventi di valorizzazione nell'area archeologica ha comportato anche un fisiologico adeguamento degli strumenti di comunicazione rivolti ai visitatori, nella duplice ottica di rivolgersi al pubblico con nuovi linguaggi più efficaci e di migliorare l'accessibilità fisica e ai contenuti. Nell'area archeologica infatti le diverse quote degli edifici sono raggiungibili da tutti i visitatori, grazie anche a soluzioni semplici e di minimo impatto; il sito è patrimonio mondiale iscritto nella lista dell'UNESCO dal 2011, e il progetto di valorizzazione degli antichi edifici è stato pensato privilegiando l'inclusività e l'accessibilità. Per quanto riguarda i contenuti, sono stati introdotti video con ampio impiego di ricostruzioni 3d, favorite dal notevole impegno di ricerca e di edizione dei dati che la Soprintendenza e il Settore Musei del Comune hanno affrontato in questi anni. È stato inoltre sperimentato il primo caso in Italia di realtà aumentata applicata a un sito archeologico. Grazie all'utilizzo sperimentale degli

occhiali Moverio di Epson – un nuovo dispositivo di realtà aumentata particolarmente efficace – è possibile vedere l'area archeologica come se si tornasse indietro all'Età Imperiale, con il maestoso *Capitolium* a dominare l'imponente piazza del foro, la cella centrale con la statua di Giove, le lunghe rampe di scale in marmo bianco, l'ombra delle colonne sui portici, il colle Cidneo alle spalle con un altro importante tempio che svetta sulla sua sommità. E poi il teatro romano, con i suoi 20.000 posti a sedere, le *taberne*, le *domus*, e, in lontananza, le mura con la porta urbica verso Verona.

Con la realtà aumentata è possibile vedere, in sovrapposizione al mondo reale, le ricostruzioni degli edifici, georeferenziati e ambientati, rese possibili grazie ai dati emersi dalle campagne di scavo e da studi e indagini archeologiche che ne sono seguiti. Il tutto senza intervenire direttamente sulle strutture antiche. L'immediatezza delle immagini, con pochi testi e molto ridotti, facilita l'accessibilità ai contenuti limitando al minimo la necessità di mediazioni e traduzioni.¹⁷ (figg. 41)

Dalla presentazione di esempi di virtù civile da seguire, alla possibilità di vivere un'esperienza che ci riporta nel passato, dove l'obbiettivo di esposizione del patrimonio antico diventa anche quello di ricostruire un paesaggio fisico che non c'è più e che nelle nostre città oggi è sempre più difficile immaginare.

Fig. 40



¹⁷ Brixia. Parco archeologico di Brescia romana 2015.

Bibliografia

- Brescia romana. *Materiali per un Museo II*, 1979, Brescia
- Brixia, *Parcheo archeologico di Brescia romana. Roma e le genti del Po*, a cura di F. Morandini e F. Rossi, Firenze 2015.
- Capitolium, il tempio ritrovato. Un viaggio sorprendente nel cuore archeologico di Brescia*, a cura di F. Morandini, Brescia, 2013.
- CASTAGNARA CODELUPPI M. 2001, *L'allestimento del Museo*, in *San Salvatore-Santa Giulia. Il monastero nella storia*, a cura di R. Stradiotti, Milano-Ginevra, pp. 411-415.
- Dalle domus alla Corte Regia. Santa Giulia di Brescia. Gli scavi dal 1980 al 1992*, a cura di G.P. Brogiolo, F. Rossi, F. Morandini, Firenze, 2005.
- Dalla corte regia al monastero di San Salvatore-Santa Giulia*, a cura di G.P. Brogiolo e F. Morandini, Brescia.
- EMILANI A. 1976, *Relazione propedeutica alla formulazione di un piano per la sistemazione museografica del complesso di Santa Giulia e degli attigui spazi archeologici*, "Quaderni dell'Assessorato alla cultura, gioventù e sport", 3, Brescia.
- FRATI, GIANFRANCESCHI 1993, *La "monumentalizzazione" della piazza (1465-1492)*, pp. 109-2019, in *La Loggia di Brescia e le sua piazza. Evoluzione di un fulcro urbano nella sua storia di mezzo millennio*, vol. I, a cura di V. Frati, I Gianfranceschi, F. Robecchi, Brescia.
- GIANFRANCESCHI I., LUCCHESI RAGNI E. 2001, *Il Museo della città nel monastero*, in *San Salvatore-Santa Giulia. Il monastero nella storia*, a cura di R. Stradiotti, Milano-Ginevra, pp. 329-339.
- Le domus dell'Ortaglia*, a cura di F. Morandini, C. Stella, F. Rossi, Ginevra-Milano, 2003.
- Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, 1778, Brescia.
- MONTI G. 1830, in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1829*, pp. XVII-XLIX (controllare).
- MORANDINI F. 1998, *Santa Giulia. Museo della città. Brescia romana nella nuova esposizione museale*, in *Quaderni di Archeologia del Veneto*, XIV (1998), pp. 164-168.
- MORANDINI F. 2003, *I settori archeologici del Museo della città in Santa Giulia di Brescia*, in *Popoli e civiltà del Veneto antico L'età romana: le città*, a cura di Alessandra Menegazzi, pp. 91-98, Padova.
- MORANDINI F. 2006, *Il lapidario di Piazza Loggia a Brescia*, Brescia.

- MORANDINI F. 2013, *Archeologia e città antica. Urbanistica, architettura, edilizia residenziale*, in *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, a cura di S. Onger, *Annali di Storia Bresciana* 1, pp. 52-62.
- MORANDINI F. 2014, *La presenza dell'antico nelle strutture del monastero*, in *Dalla corte regia al monastero di San Salvatore – Santa Giulia di Brescia*, a cura di G.P. Brogiolo e F. Morandini, Mantova, pp. 341-381.
- Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia. Scavi, studi e restauri*, a cura di F. Rossi, Milano 2002.
- PANAZZA P. 2004, *Archeologia e coscienza storica: il ruolo dell'Ateneo nella formazione dei Musei cittadini*, in *L'Ateneo di Brescia (1802-2002)*, Atti del convegno storico per il bicentenario di fondazione, Brescia 6-7 dicembre 2002, a cura di S. Onger, Brescia, pp. 503-535.
- PASSAMANI B. 1979, *La coscienza della romanità e gli studi antiquari tra Umanesimo e Neoclassicismo*, in *Brescia romana. Materiali per un museo*, II, Brescia, pp. 5-17.
- San Salvatore. Materiali per un Museo I*, 1978, Brescia.
- Santa Giulia. Un museo per la città* 2005, a cura di M. Castagnara Codiluppi, Milano, 2005.
- S. Giulia di Brescia gli scavi dal 1980 al 1992, Reperti preromani, romani e alto medievali*, a cura di G.P. Brogiolo, Firenze, 1999.
- San Salvatore-Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, a cura di R. Stradiotti, Milano-Ginevra, 2001.
- Un luogo per gli dei. L'area del Capitolium a Brescia*, a cura di F. Rossi, Firenze, 2014.

Aureum culminem

Esporsi attraverso l'oro e la luce nel decoro parietale delle chiese di IV-VI sec.

ELISABETTA NERI¹

This contribution focuses on the use of gold in the wall decorations of 4th to 6th-c. churches, with an interdisciplinary approach: the literary sources describing these decorations is combined with the studies of the preserved artistic evidence and with quantitative archaeometrical analyses. Four themes are investigated to demonstrate that the use of gold was a favored medium for a customer to display his power. Firstly, the chronology of the diffusion of gold in walls and ceilings, as well as its different supports; secondly, the sources of gold and the possible relation between mosaic tesserae's gold leaves and monetary gold, demonstrated with a wide range of archaeometrical analyses; then the economic impact of this type of decoration; finally, the relation of gold with artificial or natural light and its religious significance.

Le *ekphraseis* delle chiese tardoantiche descrivono degli edifici con coperture dorate che riflettono la luce e traducono la dimensione paradisiaca della Gerusalemme celeste, annunciata dall'Apocalisse: "la città era d'oro puro, chiaro come il vetro puro"². Su questa forma di esposizione si intende qui soffermarsi perché in essa si compenetrano da un lato l'esposizione-esibizione del committente e del suo *status* sociale, culturale e politico, manifestato attraverso il costo del decoro, i tempi lunghi di realizzazione e l'accesso limitato a determinate competenze artigianali e architettoniche necessarie per portare a termine imprese di questo tipo, dall'altro l'esposizione-dichiarazione ideologi-

¹ (Paris-Sorbonne Université, post-doc/UMR 8167 Orient & Méditerranée, chercheuse associée)

² Ap 21,18.

co e religiosa, espressa non solo attraverso i soggetti rappresentati, ma anche tramite i materiali scelti per esprimerla.

Per interrogarsi e comprendere il senso di questa esposizione si analizzerà in un primo tempo l'origine di un uso diffuso dell'oro nel decoro delle chiese, osservando i diversi supporti in cui viene applicato; in un secondo tempo si esaminerà la possibile fonte dell'oro, l'investimento che queste decorazioni comportavano e il rapporto tra decoro e luce.

I. L'oro e il decoro: cassettoni, mosaici, tetti dorati

L'apparizione delle descrizioni poetiche degli edifici religiosi cristiani comincia in relazione alla moltiplicazione di questo tipo di edifici a partire dall'epoca costantiniana³. Così Eusebio di Cesarea presenta soffitti ricoperti d'oro nella descrizione della basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme e in quella della chiesa dei Dodici Apostoli a Costantinopoli⁴. La ricchezza della decorazione e la sua rifrangenza sono interpretati dal biografo come una manifestazione della grandezza e dell'evidenza della fede.

La lettera dell'imperatore a Macario, vescovo di Gerusalemme, presentata nella *Vita Constantini* di Eusebio di Cesarea, sul tema della costruzione del Santo Sepolcro, sottolinea esplicitamente la necessità di decorare le chiese per rendere lo splendore della fede attraverso l'oro e il marmo. *Basilikès camera* (βασιλικῆς καμάραν) e *lacunar* (λακωναρία) sono le parole latine traslitterate in greco che l'imperatore usa nella sua missiva per descrivere la decorazione del soffitto; la loro ambiguità non permette di comprendere il preciso corrispondente materiale su cui esistono posizioni non univoche in letteratura: *camera* potrebbe infatti indicare uno spazio limitato, come l'intero edificio e *lacunar* rinviare a un soffitto in cassettoni come a un mosaico in tessere d'oro⁵. La de-

³ I. GUALANDRI, *Aspetti dell'ekphrasis in età tardoantica*, in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'altro medioevo*, 41, a c. di O. CAPITANI, Spoleto, 1994, 301-314.

⁴ Eusebii *Vita Constantini*, III, 30-36, in part. 32 e 36, ed. L. PIETRI, Paris 2013 (Sources chrétiennes 559).

⁵ Il dibattito sulla natura effettiva della copertura ha avuto luogo relazionando questo passaggio a *Liber pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, éd. L. DUCHESNE, Paris 1886-1892 I, p. 172 che riguarda la basilica vaticana. Bisconti (F. BISCONTI, *Progetti decorativi dei primi edifici di culto romani: dalle assenze figurative ai grandi scenari iconografici*, in *Ecclesiae urbis, Atti del congresso internazionale di*

scrizione della realizzazione del progetto imperiale è tuttavia presentata con termini meno ambigui dalla fonte al capitolo 33 del III libro, dove la parola greca φατνοσέως/φατνωμάτων suggerisce la presenza di un soffitto a cassettoni in legno ricoperto d'oro. «Il tetto all'esterno era di piombo, sicura protezione contro le piogge invernali, ma all'interno il soffitto offriva un lavoro perfetto in cassettoni di legno che, come un mare immenso si dispiegava all'interno della basilica con una successione di motivi intrecciati; interamente ricoperti di oro puro, facevano risplendere il tempio con raggi di luce».

Il decoro e la sua preziosità assumono una legittimità morale e diventano manifestazione della luce divina che l'imperatore ha aiutato a realizzare; questo assume ancora più senso se si pensa che il carattere effimero e il legame con la *luxuria* del decoro erano stati oggetto di manifesta condanna nella letteratura apologetica, come in Cipriano di Cartagine che, invitando l'uomo a diventare lui stesso tempio immortale di Dio, ~~condanna~~ caducità dei *laquearia aurata*⁶.

I soffitti a cassettoni dorati sono la più costosa e ricca delle decorazioni parietali, probabilmente eseguita da maestranze che hanno un legame diretto con l'imperatore dal momento che Costantino, pur la-

studi sulle chiese di Roma (IV-X sec.), a c. di F. GUIDOBALDI – A. GUIGLIA GUIDOBALDI, Roma 2002, 1641) suppone una decorazione aniconica riservata all'abside; Guarducci (M. Guarducci, *Camerae fulgentes*, in *Lecture comparate. Problemi di metodo. Scritti in onore di Ettore Paratore*, Bologna 1981, 799-814) propone un parallelo con le *aulae regiae*, decorate con placche metalliche o con tessuti d'oro). Mango (M.M. MANGO, *The monetary value of silver revetments and objects belonging to churches, A.D. 300-700*, in *Ecclesiastical silver plate in sixth-century Byzantium*, eds. S.A. BOYD – M.M. MANGO, Washington 1992, 123-136) e De Blaauw (S. DE BLAAUW 1994, *Cultus et decus. Liturgia e architettura della Roma tardoantica e medievale*, I, Città del Vaticano 1994, 115, nota 42) con referenze sostengono la presenza di cassoni dorati (P. LIVERANI, *Camerae e coperture delle basiliche paleocristiane*, in *Il liber pontificalis e la storia materiale. Atti del colloquio internazionale*, a c. di H. GEERTMAN, Roma 2006, 13-27).

⁶ Cypriani Carthaginensis *Ad Donatum*, À Donat et la vertu de Patience, ed. J. MOLANGER, Paris 1982 (*Sources chrétiennes*, 291), 112-115. Per il commento di questa fonte e per la problematica dell'uso del decoro a Bisanzio E. PALAZZO, *Deux points de vue sur la signification du décor monumental de l'église chrétienne dans l'Antiquité et au Moyen Âge: Cyprien de Carthage (IIIe siècle) et Raban Maur (IXe siècle)*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'œuvre d'art; mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, eds. R. ALCOY PEDRÓS – D. ALLIOS, Paris 2012, 54-60 (in part. 55-59).

sciando a Macario l'incarico della costruzione della basilica, si occupa personalmente della realizzazione del soffitto e del suo finanziamento. Durante la presentazione del progetto, la lettera imperiale informa il vescovo sulla possibilità di realizzare i soffitti in oro e lo invita a fornirgli un preventivo per conoscere la quantità di monete necessarie perché possa offrigliele direttamente⁷. L'oro è quindi un'offerta imperiale a Dio che si trasforma in luce celeste, manifestazione della fede e del potere, in un gioco dialettico tra teologia e politica: «Questo tempio l'imperatore lo edificò come prova eclatante della resurrezione del Salvatore e lo decorò con una magnificenza reale» è la conclusione esplicita di Eusebio.

Lo stesso palazzo imperiale fatto erigere da Costantino nella nuova capitale aveva nella sala "più splendida" al centro un grandissimo riquadro nel "soffitto a cassettoni (φατνοσέως), tutto ricoperto d'oro"⁸. Attraverso questo parallelo tra reggia e basilica, come ben illustrato da R. Cacitti, Eusebio dimostra che il Regno dei Cieli, la Gerusalemme Celeste, si manifesta nella reggia di Costantino, di cui essa stessa diventa materializzazione⁹.

D'altronde i cassettoni in legno rivestiti in oro con gemme decoravano probabilmente le aule regie delle dimore imperiali e delle abitazioni private più sontuose. Le allusioni delle fonti a questa tipologia di apparato, che era una manifestazione della ricchezza e del potere, sono molteplici¹⁰. Rari sono invece i resti materiali, tra cui le *appliques* in bronzo dorato degli *horti Lamiani*, residenza attribuita a Caligola¹¹

⁷ Macario, vescovo di Gerusalemme, à una figura storica che partecipa al concilio di Nicea. La stessa lettera si trova in Socratis *HE*, 9, 56-63 e Theodoret *HE*, I, 17 ed è datata alla fine del 325.

⁸ Eusebii *Vita Constantini*, III, 49.

⁹ R. CACITTI, *L'immagine del regno di Cristo. La forgiatura dei materiali escatologici nell'officina della teologia politica di Eusebio di Cesarea*, in *Costantino 313*, Atti del Convegno, c.s. Ringrazio l'autore per avermi generosamente messo a disposizione il suo testo.

¹⁰ Plin. *NH*, XXIV, 7, 23 descrive i soffitti delle case ricoperti d'oro. L'autore fa allusione a rivestimenti aurei dei teatri. Svet., *Ner.*, 31; Philonis Alex., *Legatus ad Gaium*, XLIV; Cypriani Carthaginensis *Ad Donatum* (cfr. Nota 5); per la reggia di Cartagine Verg. *Aen.*, IV.

¹¹ M. CIMA - E. LA ROCCA, *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti Lamiani*, Venezia 1986. Altri resti riguardano la *domus* transitoria sul Palatino. Dei rivestimenti d'argento sono conosciuti per la *domus* dei Flavii sul Palatino (C. FEA, Memoria 7, in *Miscellanea filologica, critica e antiquaria* 1, Roma

(fig. 1). Le imitazioni in pittura di queste ne testimoniano un uso più diffuso nelle dimore di lusso: le più conosciute sono quelle del *cubiculum* 14 della villa di Oplontis et del *cubiculum* M di Boscoreale. Dei rivestimenti aurei dovevano probabilmente essere in opera anche nei templi: i cassettoni del Pantheon erano probabilmente in rame dorato¹², tegole dorate coprivano il tetto del tempio di Giove capitolino dell'*Urbs*¹³ fino in età tardoantica, quando Gerolamo, descrivendone lo stato di decadenza, gli attribuisce l'aggettivo *aurautum*¹⁴.

Fig. 1: Roma, **Horti Lamiani** (I sec.), appliques metalliche con gemme per elementi architettonici (a) e per soffitti in legno con visibili sul retro le impronte delle venature del legno (b). (da Cima-La Rocca 1986).



1790, 223.). Più diffuse le applicazioni in bronzo (M.P. ROSSIGNANI, *La decorazione architettonica in bronzo nel mondo romano*, «Contributi dell'Istituto di Archeologia di Milano» 2 (1969), 44-98).

¹² M. CIMA, *Rivestimenti parietali*, in EAA.

¹³ Plin. *NH*, XXIII, 18, 57.

¹⁴ Hieron. *Epistula* 107, 1, 2.

Eusebio presenta dunque il progetto di Costantino di decorare la chiesa del S. Sepolcro, cardine della manifestazione divina, come una residenza imperiale e ne giustifica la finalità. Siccome la chiesa è presentata come l'immagine del macrocosmo, un modello dell'universo di Dio, le sue strutture e le sue decorazioni devono lasciare intravedere il regno dei cieli, la Gerusalemme Celeste¹⁵. I soffitti in oro diventano quindi un modo di rappresentare allo stesso tempo la creazione e la luce celeste. L'autore fa dunque allusione alla capacità dell'oro di essere fonte di luce e i motivi intrecciati richiamano le onde del mare, allusione al creato¹⁶. Questi due simboli resteranno dei *topoi* fissi nelle descrizioni delle chiese bizantine¹⁷.

I cassettoni in legno dorato e gemme continuano ad essere prodotti e restaurati nei palazzi e nelle chiese altomedievali: Gregorio di Tours e Cassiodoro ne rendono testimonianza¹⁸, facendo allusione al mestiere del *camerarum rotator*, indispensabile per garantirne la manutenzione. Secondo Agnello cassettoni dorati caratterizzavano il soffitto dell'attua-

¹⁵ O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Boston 1964, 14-16; K. McVEY, *The domed church as microcosm: literary roots of an architectural symbol*, «Dumbarton Oaks Papers» 37 (1983), 91-121 (in part. 118); P.C. FINNEY, *The invisible God: the earliest Christians on art*, New York 1994, 290; R. WEBB, *The aesthetics of sacred space: narrative, metaphor, and motion in «ekphraseis» of church buildings*, «Dumbarton Oaks Papers» 53(1999), 59-74 (in part. 66); M.F. HANSEN, *The eloquence of appropriation: prolegomena to an understanding of spolia in Early Christian Rome*, Roma 2003, 200-201.

¹⁶ Secondo questo principio gli oggetti che sono stati in contatto all'origine continuano a influenzarsi anche a distanza e a presentarsi sotto forme diverse. Questo principio è adottato dai padri della chiesa, ad es. Clementis Alexandrini *Stromata*, I, 25, 166, 1, l. 6; IV, 13, 94, 4, l. 2; VI, 16, 143, 1, l. 4; Basili *Omelia* II, 2, 7-8. Si veda per esempi più tardi M.R. MARCHIONIBUS, *I colori dell'arte sacra a Bisanzio*, «Rivista di studi bizantini e neoellenici» n.s. 48 (2012), 8-10.

¹⁷ M.L. FOBELLI, *Santa Sofia. La strategia della luce*, in Procopio di Cesarea. *Santa Sofia di Costantinopoli. Un tempio di luce*, a c. di P. CESARETTI - M.L. FOBELLI, Milano 2011, 122-127; M.L. FOBELLI, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Roma 2005, 112, vv. 224-239; T. PREGER, *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, New York 1975, 74-108; C. MANGO - J. PARKER, *A twelfth-century description of St. Sophia*, «Dumbarton Oaks Papers», 14 (1960), 233-245 (in part. 243).

¹⁸ Greg. Turon. *Hist. Franc.* II, 14; Cass. *Var.* I, 25, *Var.* IX, 3.

le S. Apollinare Nuovo a Ravenna, nominata S. Martino *in coelo auro*¹⁹ in epoca giustiniana.

Una traduzione in mosaico o in pittura di questo motivo si ritrova in alcuni frammenti di pittura della post-teodoriana nord ad Aquileia²⁰, nei sottrarchi della Rotonda di Salonico²¹ e in quelli di S. Sofia a Costantinopoli (fig. 2), nella galleria del *cubiculum* di Leo nella catacomba di Comodilla a Roma. Questa versione con mezzi ben più economici conferma la potenza semantica del motivo e il suo uso nelle chiese o negli ambienti funerari²². Il committente come i dotti fruitori esprimevano in pittura o in mosaico gli stessi rimandi teologico-politici. L'allusione alle decorazione originaria in legno con placcatura metallica era resa attraverso il colore: la quadricromia fissa giallo-verde-rosso-blu nella rappresentazione pittorica era probabilmente volta a rendere i colori dei metalli: oro, bronzo, ottone, argento.

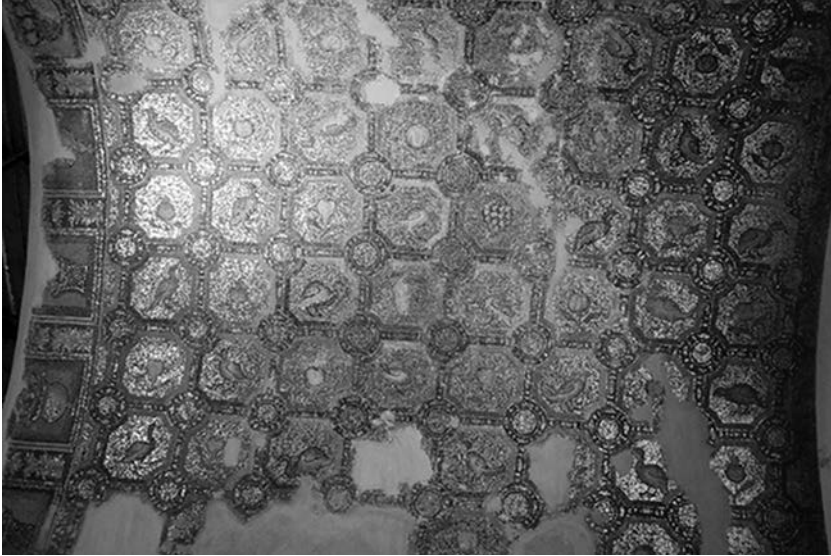
¹⁹ Agnelli LP HE, 332 e 335: "Nulla ecclesia vel domus similis in laquearibus vel trabibus ista". E. PENNI IACCO, *La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli*, Ravenna 2004, p. 23, p. 7-75.

²⁰ A. DIDONÉ, *Frammenti di lacunare dell'aula teodoriana meridionale di Aquileia*, in *Costantino 313. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza*, a cura di G. SENA CHIESA, Milano, p. 245. Cfr. *Cacitti* supra

²¹ CH. BAKIRTZIS - P. MASTORA, *Are the mosaics in the Rotunda into Thessaloniki linked to its conversion to a Christian church?*, «Niš i Vizantija» IX (2013), 33-45.

²² E.g. Ennodii *Carmina*, 2, 56 menziona un *lacunar* che decorava il battistero di S. Giovanni a Milano, dove gli scavi hanno messo in luce la presenza di mosaici.

Fig. 2: Salonicco, Rotonda di S. Giorgio, mosaici dei sottarchi del deambulatorio imitanti i cassettoni con appliques metalliche (foto E. Neri).




Le fonti insistono sull'utilizzo dell'oro nelle decorazioni delle chiese a partire dall'epoca costantiniana, senza precisarne il supporto.

Una profusione d'oro connotava la perduta chiesa ottagonale di Antiochia, che Girolamo designa come "*dominicum quod vocatur aureum*", da identificarsi con l'*ecclesia Maior* della città²³.

La basilica del Laterano, consacrata da papa Silvestro nel 318 e dedicata al Salvatore, aveva un soffitto d'oro per finalizzare il quale Costantino spese 500 libbre d'oro stando al *Liber pontificalis* ("*posuit in cameram basilicae ex auro trimita in longum et in latum, lib. D*")²⁴. Si trattava probabilmente di travi dorate che secondo Prudenzio furono levate tra 428 e 430. Nel VI sec. la decorazione fu sostituita da un mosaico figurato, di cui alcune parti sono reintegrate nel mosaico di

²³ Hieron. *Chronicon*, an. 327; Eusebii *Vita Constantini*, p. 415. Questa chiesa fu edificata tra 327 e 341. Sulla problematica della rappresnetazione di questo edificio nei mosaici di Yakto e sulla possibile localizzazione si veda C. SALIOU, À propos de la ταυριανή πύλη: *remarques sur la localisation presumée de la grande église d'Antioche de Syrie*, «Syria» 77 (2000), 217-226; C. SALIOU, **À Antioche sur l'Oronte, l'église de Constantin entre histoire et mémoire**, «Antiquité Tardive», 22 (2014), 125-136.

²⁴ *Liber pontificalis*, éd. L. DUCHESNE, I, 172.

XIII s.  attualmente visibile. È noto infatti che all'epoca di papa Sisto, il *patricius Flavius Felix* e sua moglie *Padusia* finanziano un ciclo di «pitture» bibliche²⁵.

La basilica *vaticana* aveva anch'essa probabilmente un soffitto in cassettoni dorati²⁶ (*cameram aurifulgentem*), che nel corso del VII sec. fu sostituito da un mosaico (638-640)²⁷.

La maggior parte delle fonti non esplicita il supporto delle decorazioni primitive di epoca costantiniana; tuttavia il mosaico può essere escluso perché i rari cicli in mosaico riferibili a quest'epoca, come quello di S. Costanza e del mausoleo di Centcelles, hanno i fondi in tessere di calcare bianco. L'utilizzo delle tessere dorate resta puntuale e sporadico per tutto il IV secolo. I resti archeologici di consistenti lotti di tessere dorate, ritrovate negli strati di crollo degli edifici costantiniani, non permettono per il contesto di rinvenimento una datazione precisa. Possono essere ad esempio probabilmente attribuite ad una fase successiva quelle della basilica di Treviri²⁸ e della chiesa di S. Gereone a Colonia che nel VI sec. è nominata *Sancti Aurei*²⁹. I mosaici della Rotonda di Salonico sono stati di recente datati ad epoca costantiniana³⁰; gli argomenti iconografici poco convincenti su cui si basa l'ipotesi non sono tuttavia sufficienti per proporre una cronologia alta rispetto al periodo di attestazione dei fondi aurei.

²⁵ G. BOVINI, *Edifici cristiani di culto d'età costantiniana a Roma*, Bologna 1968.

²⁶ *Liber pontificalis*, éd. L. DUCHESNE, I, p. 176. “fecit autem et cameram basilicae ex trimma aurifulgentem”.

²⁷ *Liber pontificalis*, éd. L. DUCHESNE, I, p. 329: “hic renovavit absidem Beati Petri Apostoli ex lacunari, quod dirutum erat”. Il soggetto del mosaico è probabilmente una scena figurata a cui fa allusione l'iscrizione dell'abside.

²⁸ Dei frammenti di mosaico e delle tessere sparse sono state messe in luce nella nicchia di S. Giovanni, insieme ad altre tessere d'oro sparse, secondo F. SEAR, *Roman wall and vault mosaics*, Heidelberg 1977.

²⁹ Greg. Turon. *Gloria Martyrum*, 61, 530: “est apud Agrippienensim urbem basilica, in qua dicuntur quinquaginta viri ex illa legione sacra Thebeorum pro Christi nomine martyrium consumasse. Et quia admirabili opere ex musivo quodam deaurato resplendet, Sanctos Aureos ipsam basilicam incolae vocitare voluerunt.” N. GAUTHIER - H. HELLENKEMPER, *Topographie chrétienne des cités de la Gaule: des origines au milieu du VIIe s., XII: Province ecclésiastique de Cologne (Germania secunda)*, Paris 2002, 52-56.

³⁰ BAKIRTZIS-MASTORA, *Are the mosaics*.

Le tessere coprono importanti superfici e irradiano i fondi creando un effetto di sospensione delle figure solo a partire dal pieno V secolo³¹. Nei mosaici di S. Pudenziana a Roma³² le tessere d'oro sono utilizzate con una funzione simbolica per rendere la luce che scende dalla croce invade l'abito di Cristo e illumina i tetti delle città celesti. Le tessere d'oro diventano dei punti di luce anche nei mosaici delle catacombe. Il fondo in tessere di calcare giallo del *Christos Helios* nei mausolei dei Giulii nella necropoli vaticana (fine III-inizio IV sec.)³³ e in quello delle catacombe di S. Ermete³⁴ (fig. 3), sono caratterizzati dall'inclusione di qualche tessera d'oro per dare movimento e luce al fondo.

Fig. 3: Milano, S. Aquilino, mosaici della nicchia occidentale: collegio apostolico con fondo aureo (inizi V sec.) (Archivio della Soprintendenza per i Beni archeologici della Lombardia).



³¹ B. BRENK, *Les premières mosaïques dorées de l'art chrétien*, «Palette» 38 (1972), 16-31.

³² M. ANDALORO, *Il mosaico absidale di S. Pudenziana*, in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, a c. di M. ANDALORO, Milano 2006, 114-124.

³³ P. ZANDER, *L'intervento conservativo*, in *La tomba di S. Pietro. Restauro e illuminazione della Necropoli Vaticana*, a c. di A. SPERANDIO - P. ZANDER, Milano 1999, 72-77 (in part. 75-77).

³⁴ R. GIULIANI, *I mosaici dell'arcosolio nelle catacombe di Sant'Ermete sulla via Salaria Vetus*, in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, a cura di M. ANDALORO, Milano 2006, 182-183.

I catini absidali delle nicchie di S. Aquilino (*terminus post quem* 410) utilizzano le tessere a foglia d'oro nella scena con ascensione del Christos Helios per rendere la luce e in quella del collegio apostolico per creare una sospensione teologica delle figure (fig. 3)³⁵. La stessa utilizzazione teologica dell'oro si ritrova nella scena del battesimo del battistero neoniano di Ravenna³⁶, nei mosaici della controfacciata di S. Sabina³⁷ e in alcune scene dell'antico testamento della basilica di S. Maria Maggiore a Roma³⁸.

Nei mosaici parietali l'oro ricopre delle superfici più vaste, riempiendo i campi e i fondi a partire dalla metà del V sec.

La chiesa di S. Lorenzo a Milano, denominata *auro tecta* all'epoca del re longobardo Liutprando (VII sec.)³⁹, ma dotata di una decorazione musiva in oro a partire dal V sec., di cui rimangono solo le tessere sparse ritrovate negli scavi archeologici⁴⁰, e la Rotonda di Salonico, attribuita da una parte della critica a questo orizzonte cronologico⁴¹, restano le attestazioni più antiche di un uso estensivo dell'oro nel mosaico. I mosaici teodoriciani di Ravenna⁴², la Daurade di Tolosa, possi-

³⁵ G. PELIZZARI, "Quando apparirà il supremo pastore, riceverete la corona di gloria" (1Pt 5,4). **Il progetto iconografico dei mosaici dell'ottagono di Sant'Aquilino**, «Studia ambrosiana» 8 (2015), 235-286.

³⁶ C. MUSCOLINO, *Il battistero neoniano*, Ravenna 2012.

³⁷ G. LEARDI, *Mosaici della controfacciata: le due Ecclesiae, l'iscrizione dedicatoria, le perdute figure di Pietro e Paolo e i simboli dei quattro evangelisti*, in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, a c. di M. ANDALORO, Milano 2006, 293-297.

³⁸ M.R. MENNA, *I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore*, in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, a c. di M. ANDALORO Milano 2006, 306-346; B. BRENK, *La tecnica dei mosaici paleocristiani di S. Maria Maggiore a Roma*, in B. BRENK, *Architettura e immagini del sacro nella tarda antichità*, Spoleto 2005, 233-237.

³⁹ La decorazione del fondo della cupola della basilica era in mosaico a foglia d'oro. Le tessere rinvenute sono state datate per via archeometrica tra 368 e 455 (E. NERI – S. LUSUARDI SIENA – P. GREPPI, *Il problema della cronologia del cantiere di S. Lorenzo a Milano. Vecchi e nuovi dati a confronto*, «Studia ambrosiana» 8 (2015), 115-164).

⁴⁰ E. NERI, *Tessellata vitrea tardoantichi e altomedievali. Considerazioni generali e studio dei casi milanesi*, Turnhout (Bibliothèque d'Antiquité Tardive), c.s.

⁴¹ M.C. CARILE, *The vision of the palace of the Byzantine emperors as a Heavenly Jerusalem*, Spoleto 2012.

⁴² E. PENNI IACCO, *L'arianesimo nei mosaici di Ravenna*, Ravenna 2011.

bile mausoleo di Teodorico II⁴³, continuano questa tradizione in Occidente, dove numerose chiese, costruite tra V e VII sec., conservano la memoria della loro decorazione solo nell'appellativo *de aurata, in coelo auro, auro tecta*⁴⁴.

I soffitti in legno rivestiti d'oro sono, stando alle fonti, aniconici e puramente decorativi, fatta eccezione dell'emblema al centro di quello della reggia di Costantino, vengono progressivamente sostituiti dai mosaici, attraverso i quali il messaggio religioso e i cicli biblici potevano essere meglio rappresentati attraverso la narratività delle immagini, pur continuando a esprimere con la scelta dei materiali (oro e vetro) la rifrangenza della luce e, attraverso il loro costo, la manifestazione del potere.

I noti testi di Paolino da Nola sul tema sottolineano il valore didattico delle immagini, del colore e del luccichio dei mosaici: è proprio il riflettersi della luce e il colore che seducono gli osservatori e rendono piacevole la lettura delle immagini; anche i paesani, catturati dal colore, bevono le immagini nutrendosi di religione, restando lontani dalle taverne e bevendo meno vino⁴⁵.

Il valore teologico del decoro viene sempre più esplicitamente ribadito dalle *ekphraseis* di V-VI sec. Queste sono da un lato eredi e dipendenti dalla precedente letteratura sulla descrizione dei monumenti di Ambrogio, Prudenzio, Paolino, Sidonio Apollinare, dall'altro descrivono un decoro reale degli edifici, in cui le coperture dorate o i tetti con rivestimenti metallici continuano a essere un'allusione alla Gerusalemme Celeste. Se per l'Oriente bizantino questo aspetto è stato a più riprese messo in evidenza con sistematicità⁴⁶ a partire dall'analisi del caso del tetto dorato di S. Polieucto a Costantinopoli per cui Anicia Giuliana devolve i suoi averi pur di sfuggire alle confische

⁴³ G. MACKIE, *La Daurade: a Royal Mausoleum*, «Cahiers Archéologiques» 42 (1994), 17-34.

⁴⁴ Delle chiese definite *dorées* sono documentate a Rodez, a Cahors tra VIe-VIIe s., come la merovingia St. Germain des Près a Parigi; in Italia del Nord, in età gota e lombarda, le chiese di S. Vittore *in coelo aureo* a Milano (V-VI sec.), S. Martino *in coelo auro* a Ravenna (VI sec.) e S. Pietro *in coelo auro* a Pavia (VII sec.); in Germania la già citata chiesa dei *Sancti Aurei* di Colonia (S. Gereone).

⁴⁵ Paulini Nolani *Carmina* 27, 580-595.

⁴⁶ L. JAMES - R. WEBB, *To Understand ultimate things and enter secret places: ekphraseis and art in Byzantium*, «Art History» 14 (1991), 1-17.

di Giustiniano⁴⁷, per l'Occidente i casi Ennodio⁴⁸, Prudenzio⁴⁹, Orientio⁵⁰, Venanzio Fortunato⁵¹ sono stati più raramente messi in relazione alla realtà materiale e comparati con i corrispondenti bizantini nelle loro interconnessioni.

Il loro rapporto con la materialità degli edifici deve essere esaminato attraverso vari filtri, oltre a quello della retorica. Gli autori hanno memoria visiva ed esperienziale dei mosaici di Roma, Ravenna, Costantinopoli, dove si sono formati o hanno passato parte della loro vita. In particolare ad esempio Ennodio e Venanzio traducono in realtà diverse la memoria visiva dei mosaici ravennati⁵² in scritti destinati ad edifici forse non realizzati con le stesse forze economiche e lo stesso splendore: la corte del vescovo Lorenzo nella Milano gota per il primo, la Gallia merovingia per il secondo.

L. Pietri ha poi per prima sottolineato come la poetica della luce esplicitata da queste fonti e il suo controllo sia spesso legato all'azione dei vescovi evergeti che applicano a loro stessi dei termini appartenenti al campo lessicale della luce per descrivere i loro meriti⁵³, riportando l'attenzione sulla natura essenzialmente evergetica di questi testi e su come la manipolazione della luce sia un mezzo preferenziale per esprimere il proprio *stautus*, conforme alla luminosità dell'ordine celeste. Si tratta dunque di evocazioni più che di descrizioni della realtà materiale indirizzate a esprimere una realtà spirituale, immagine della presenza degli astri sulla terra, della materializzazione della Gerusalemme Celeste negli edifici descritti e nei loro committenti.

⁴⁷ MANGO, *The monetary value*.

⁴⁸ C. URLACHER-BECHT, *Ennode de Pavie, chantré officiel de l'Eglise de Milan; édition, traduction, commentaire*, Strasbourg 2009.

⁴⁹ L. GOSSEREZ, *Poésie de lumière. Une lecture de Prudence*, Louvain 2001.

⁵⁰ *Orientii Commonitorium*, 2, 153.

⁵¹ Per Venanzio Fortunato si veda E. DELBEY, *Venance Fortunat ou l'enchantement du monde*, Rennes 2009; G. Herbert de la Portbarré Viard, *Le discours sur les édifices religieux dans les carmina de Venance Fortunat: entre création poétique originale et héritage de Paulin de Nole*, «Camenae» 11 (2012).

⁵² S. LABARRE, *La poésie visuelle de Venance Fortunat (Poèmes, I-IV) et les mosaïques de Ravenne*, in *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*, Actes du XIVe congrès Budé (Limoges, 25-28 août 1998), Paris 2001, 369-377.

⁵³ L. PIETRI, *Ut Pictura Poesis: à propos de quelques poèmes de Venance Fortunat*, «Pallas» 56 (2001), 183.

Gli *aurata tecta* fanno chiaro riferimento in Orenzio al paradiso⁵⁴ e si ritrovano in Prudenzio a proposito di S. Pietro a Roma, dove una copertura d'oro era stata probabilmente voluta da Costantino⁵⁵.

In Ennodio il *Versus in domo Mediolani scripti* celebra invece il rinnovamento dell'episcopio, in cui viene resa testimonianza di una decorazione parietale figurata, sottolineando i contrasti cromatici e luministici. Il carme evidenzia soprattutto l'utilizzo delle *crustae* marmoree e della pietra, ma segue al v. 9 un elenco dei materiali nobili verisimilmente impiegati nella decorazione, con dovuta precisazione che non valgono mai quanto la bontà. Il primo della lista è un *aureum culmen* (un soffitto d'oro), che potrebbe rinviare ad una decorazione musiva a fondo d'oro. Le parole *tectum* e *culmen* possono infatti far riferimento tanto a rivestimenti interni che esterni⁵⁶. Anche il carme 2,12 ribadisce *renidet diem splendida tecta*: 'gli splendidi tetti fanno brillare il giorno'. Il concetto è ripetuto ancora nel carme *De duabus domibus coniuntis*, comunemente riferito ad una cattedrale gemina; qui *radiat in geminis tectis opus nectit*. Sulla materialità di questi soffitti e/o tetti fornisce qualche precisione Venanzio Fortunato che vi associa spesso degli elementi metallici d'oro, d'argento e di stagno, di natura riflettente. *Argentea tecta* è espressione di Venanzio per designare la copertura della tomba di S. Vivien a Nantes all'interno della chiesa (1, 12,13), come *stagnea tecta* per la basilica di S. Vincenzo (Carmina 1, 8, 13-16) e per la cattedrale di Nantes (Carmina 3, 7, 35, 40). Allusione alle coperture in stagno si ritrovano anche in Gregorio di Tours⁵⁷. Le espressioni insistono non tanto sull'uso di un metallo prezioso piuttosto che un altro, ma sulla capacità riflettente di questi, capaci di essere specchio dell'ordine cosmico delle stelle⁵⁸ e di coperture metalliche in piombo e in stagno si conoscono rari resti archeologici che coprono il periodo dal IV a.C. al VI d.C.⁵⁸.

⁵⁴ Cfr. nota 49.

⁵⁵ Prudentii *Peristephanon*, 12, 31-32.

⁵⁶ Herbert de la Portbarré Viard, *Le discours*, 7.

⁵⁷ N. DUVAL, *Les descriptions d'architecture et de décor chez Grégoire de Tours et les auteurs gaulois: le cas de Saint-Martin de Tours*, in *La naissance de la ville chrétienne*, Mélanges en hommage à N. Gauthier, éd. B. BEAUJARD, Tours 2002, 21-58.

⁵⁸ Ö. Wikander, *Ancient roof-tiles, use and function*, Op. Ath. XVII, 15 (1988), 203-216; N. GAUTHIER, *From the Ancient City to the Medieval Town: Continuity and Changes in the Early Middle Ages*, in *The World of Gregory of Tours*, eds. K. MITCHELL – I. WOOD, Leida-Colonia 2002, 58 per la cattedrale di Rouen.

L'espressione *aurea tecta* è tuttavia riservata alla dimensione celeste da Venanzio Fortunato (Carmina 8, 5, 21) a proposito del soggiorno celeste (Carmina 8, 5, 21 e 10, 7, 24). La stessa espressione si ritrova nel *Versus de Mediolano civitate*, di età liutprandea, per connotare la chiesa di S. Lorenzo, emblema della bellezza della città. La *iunctura* assume particolare senso, sapendo che sia il corpo centrale della basilica che la cappella di S. Aquilino, come detto, erano fino al crollo della volta dell'inizio del X sec., verisimilmente dotati di mosaici a fondo d'oro⁵⁹.

2. La fonte dell'oro del decoro: il reimpiego delle monete

Delle sottilissime foglie d'oro costituivano la materia prima di queste decorazioni: sia che si trattasse di dorature che coprivano gli elementi in metallo (rame, piombo o stagno) ad ornamento dei cassettoni in legno o in stucco, sia che fossero mosaici aniconici o figurati.

Semplicemente applicate con un collante sulle placche metalliche (fig. 4) o fissate a caldo tra due lamine di vetro nelle tessere musive (fig. 5), queste sottilissime lamine erano l'oro a cui le fonti fanno riferimento.

⁵⁹ E. NERI et al., *Il problema*.

Fig. 4: Ravenna, S. Vitale (VI sec.), micrografia di tessera a foglia d'oro (foto E. Neri).

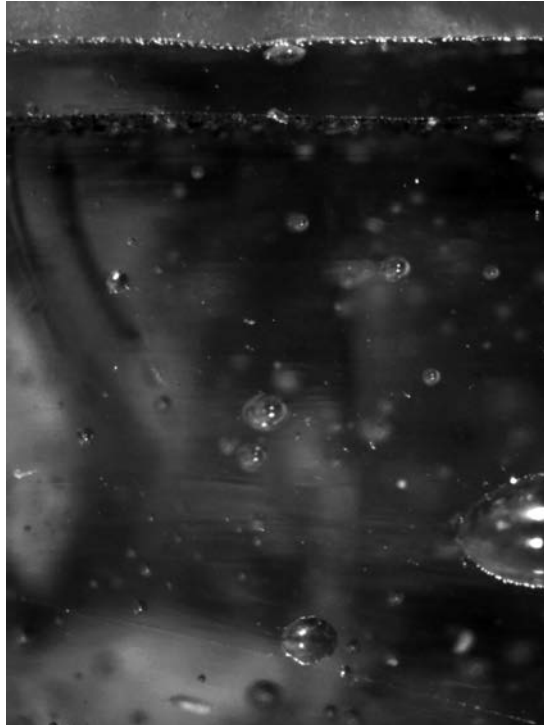
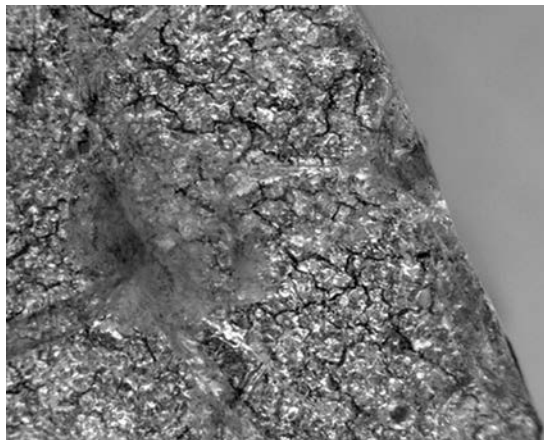


Fig. 5: Hierapolis, S. Filippo (VI sec.), micrografia della foglia d'oro di una tessera (foto E. Neri).



Le foglie sono fabbricate battendo l'oro fino a ottenere lo spessore ricercato⁶⁰. Nel corso del tardoantico e dell'alto medioevo queste venivano probabilmente ricavate dalle monete per diverse ragioni, discusse nel dettaglio altrove⁶¹ e che vengono qui solo brevemente richiamate:

1. Il sistema di circolazione dell'oro in età Tardo Antica era molto controllato: tra 325 e 610 (da Costantino a Eraclio) con l'istituzione delle sacre largizioni, la libera circolazione dell'oro grezzo non esisteva. Non solo le miniere erano un monopolio dello stato, ma ogni operazione, dall'estrazione all'emissione, si realizzava sotto il controllo dell'impero: le *sacrae largitiones* controllavano tutte le transizioni importanti di oro monetato e non: dalle tasse ai mestieri di oreficeria, in particolare di quegli orafi che lavoravano a palazzo presso gli atelier monetari⁶².
2. L'uso della moneta aveva dei notevoli vantaggi rispetto al riciclo di oggetti d'oro e di gioielli d'oro grezzo. Infatti il tenore aureo era strettamente verificato e controllato tramite rifusione a partire dalla riforma dei valentiniani. La purezza garantiva la riuscita della battitura e la possibilità di ottenere delle foglie con spessori inferiori al micron. Inoltre siccome peso e tenore delle monete erano noti, il processo era più facilmente controllabile, perché era noto il numero di foglie che si potevano ricavare dalla moneta. Per questa ragione nelle ricette si trova l'indicazione di quante monete possono essere ottenute⁶³ da un unità ponderale monetaria.
3. Le ricette di fabbricazione delle foglie medievali e moderne riferiscono la pratica di tirare le foglie dalle monete o procurarsi l'oro presso le zecche. Le *Compositiones lucenses* (VIIIe s.), Cennino Cennini (XVe s.) e l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alambert sono progressivamente più esplicite su questo processo⁶⁴.

⁶⁰ Sul processo di produzione si veda E. DARQUE-CERETTI - M. AUCOUTURIER, *Dorure: décor et sublimation de la matière*, Paris 2012.

⁶¹ Neri, *Tessellata vitrea*.

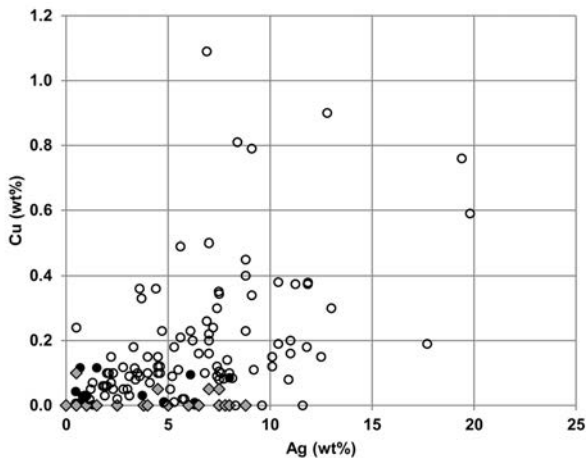
⁶² R. Delmaire, *Largesses sacrées et res privata. L'aerarium impérial et son administration du IVe au VIe s.*, Rome 1989, 487-494; F. Carlà, *L'oro nella Tarda antichità: aspetti economici e sociali*, Torino 2009, 74-80.

⁶³ Manoscritto di Lucca, 124r, 7, ch. *De petala aurea*. J.P. CALLU, *La structure du dépôt d'or au IVe s.* (312-392) (1981), in J.P. CALLU, *La monnaie dans l'antiquité tardive. Trente-quatre études de 1972 à 2002*, Bari 2010. C. MORRISSON, *Byzantine Money: Its Production and Circulation*, in *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, ed. A.E. LAIOU, Washington 2002, 909-966.

⁶⁴ Manoscritto di Lucca, 124r, 7; Cennino Cennini, *Libro dell'arte*, ch. 39; *Encyclopédie des arts et des métiers*, s.v. *Or*.

4. L'analisi chimico fisica (mediante SEM/EDS e PIXE/PIGE) di 110 foglie d'oro utilizzate nei mosaici, datati tra IV e IX secolo provenienti da monumenti di Roma, Ravenna, Milano e nella parte orientale del Mediterraneo della chiesa dell'Eleona di Gerusalemme, del memoriale di Mosé del M. Nebo, della chiesa di S. Filippo a Hierapolis e del monastero di Mar Gabriel ha dimostrato una correlazione molto significativa tra lega aurea delle monete e lega aurea impiegata nelle foglie⁶⁵. Infatti:
- il rapporto rame/argento delle foglie è identico a quello delle monete e si differenzia dagli altri ori in circolazione (fig. 6).
 - I tenori delle foglie variano negli stessi intervalli cronologici delle monete⁶⁶ (fig. 7).

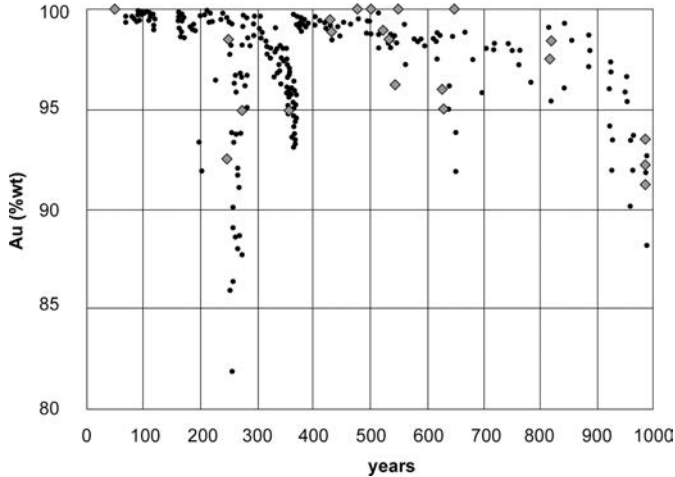
Fig. 6: Grafico di corrispondenza Ag (wt%) Cu (wt%) di monete, foglie auree e gioielli: i cerchi neri rappresentano le monete bizantine, quelli vuoti i gioielli, i rombi grigi le foglie auree delle tessere (da Neri-Verità 2013).



⁶⁵ E. NERI, M. VERITÀ, I. BIRON, M.F. GUERRA, Glass and gold: analyses of 4th-12th centuries Levantine mosaic tesserae. A contribution to technological and chronological knowledge, "Journal of archaeological science", submitted, E. NERI, M. VERITÀ, Glass and metal analyses of gold leaf tesserae from 1st to 9th century mosaics. A contribution to technological and chronological knowledge, "Journal of Archaeological Science" 40 (2013), 4596-4606.

⁶⁶ MORRISSON, *Byzantine Money*.

Fig. 7: Grafico di corrispondenza Au vs secoli: i cerchi neri rappresentano le monete i rombi le tessere (da Neri-Verità 2013).




La connessione tra foglie d'oro impiegate nel decoro e monete ha delle notevoli ricadute. Non solo per alcuni periodi è possibile proporre una restrizione della datazione offerta dal contesto storico artistico o archeologico, ma soprattutto viene sottolineato, ancora di più, l'alta committenza di questo tipo di decorazioni che per la quantità consistente d'oro puro impiegato, in un sistema in cui questo era strettamente controllato, dovevano essere realizzate sotto il beneplacito dello stato, in atelier forse connessi alle zecche.

3. Una tesaurizzazione senza possibilità di recupero

Le quantità di oro impiegate possono essere valutate in maniera precisa grazie alle misure analitiche delle foglie (in media 0.2-0.4 μm) e la superficie occupata dal decoro. Questo permette di confrontare le indicazioni delle largizioni imperiali o degli investimenti dei committenti proposte dalle fonti, seguendo un percorso di ricerca aperto da M. Mundell Mango⁶⁷. Senza qui soffermarci sul metodo impiegato, altrove descritto in dettaglio⁶⁸, si può trattenere che l'oro necessario per decorare la basilica laterana è pari a circa 3500 solidi: un investimento

⁶⁷ MANGO, *The monetary value*.

⁶⁸ NERI, *Tessellata vitrea*.

non trascurabile, se si conta che lo stipendio annuo di un professore universitario era di circa 70 solidi all'anno  questa cifra bisogna aggiungere il costo della manodopera, ma nettamente inferiore alle 500 libbre d'oro menzionate dal *Liber Pontificalis*.

Gli edifici dell'Italia settentrionale offrono un terreno fertile per valutare le logiche di questa particolare forma di evergetismo e di esposizione e del loro impatto sull'economia, se si considerano non solo i cicli musivi conservati, ma anche quelli ricostruibili grazie ai resti archeologici di tessere e frammenti di mosaico.


In epoca gota 1700 *solidi* d'oro sono serviti per decorare tutti gli edifici noti sul territorio, tra Ravenna, Milano, Padova e Vicenza: si tratta di un'importante somma, ma di gran lunga inferiore agli investimenti imperiali di IV-inizi V secolo. I committenti sono ben più diversificati a livello sociale e gli investimenti consistenti si collocano soprattutto a Ravenna e a Milano, ovvero nei centri amministrativi più importanti dove erano attive le zecche che battevano moneta aurea: il patrocinio di Teodorico a Ravenna è senza dubbio importante (circa 600 solidi), ma inferiore a quello di Milano dove il re agisce tramite il vescovo Lorenzo, uomo a lui legato (900 solidi). Altre figure dei ranghi alti dell'organizzazione statale finanziano mosaici di esigue superfici ma di grande impatto: a Milano *Faustinus* e *Panecyria* in S. Vittore in Ciel d'Oro, una coppia dell'aristocrazia probabilmente legata al palazzo⁶⁹; a Padova il *vir clarissimus Rufus Venantius Opilio* decora un sacello di S. Giustina e a Vicenza *Gregorius vir referendarius* la cappella dei SS. Felice e Fortunato. L'iniziativa privata di uomini pubblici e vescovi con delle possibilità proporzionali al loro ruolo sociale s'inscrive in un fenomeno ben noto per il V-VI: un'esposizione che trasforma le monete del loro stipendio nell'oro dei loro mausolei.


Così contribuiscono con questo gesto a visualizzare quella speranza promessa della Gerusalemme Celeste di cui i testi sopra analizzati ci parlano, offrendola ai fruitori, e garantendo un grande ritorno di immagine per se stessi.

⁶⁹ S. LUSUARDI SIENA, *Committenza laica ed ecclesiastica in Italia settentrionale nel regno goto*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale*, Atti della XLIX Settimana di Studio del CISAM (Spoleto, 4-10 aprile 1991), Spoleto 1992, 199-242.

Inoltre l'impiego diretto dell'oro monetario nelle decorazioni, oltre ad essere un'esposizione del rango e delle possibilità economiche del committente, può essere letto come una forma di tesaurizzazione.

Il V sec. è infatti caratterizzato da una volontà crescente di immobilizzare l'oro dovuta al continuo crescere del suo prezzo, causato da una domanda d'oro più alta rispetto al metallo in circolazione. A quest'epoca risalgono numerosi tesori di solidi d'oro con un valore equivalente a quello documentato nei mosaici sia di committenza privata che episcopale o imperiale⁷⁰.

La diversificazione sociale delle persone che si espongono e che tesaurizzano i propri mezzi non si ritrova nel VI sec., quando le sovvenzioni ai vescovi di Giustiniano tramite Giuliano l'argentario e altri personaggi rimasti nell'anonimato, portano a realizzare la decorazione di S. Vitale e S. Michele, oltre che nel porto di Classe S. Severo e S. Apollinare per un totale di circa 3000 solidi. Si tratta di un investimento notevole, ma limitato alla sola Ravenna e minimo se comparato al cantiere di S. Sofia direttamente sovvenzionato dall'imperatore a Costantinopoli, dove almeno 8500 solidi vengono utilizzati 

Facevano sicuramente crescere il prezzo della decorazione e l'impatto visivo del cantiere da un lato le tonnellate di vetro necessarie per le tessere musive e dall'altro i tempi lunghi di esecuzione, stimabili ad esempio intorno a 6000 giorni-uomo per realizzare la decorazione di S. Vitale a Ravenna 

⁷⁰ Per i tesori monetali con monete auree in Italia si veda A. ROVELLI, *I tesori monetali*, in *Tesori. Forme di accumulazione della ricchezza nell'altomedioevo (secoli V-XI)*, a c. di S. GELICHI - C. LA Rocca, Roma 2004, 241-256; S. GELICHI, *Condita ab ignotis dominis tempore vetusti ore mobilia. Note su archeologia e tesori la tra tarda antichità e il medioevo*, ibidem, 19-46; E. ARSLAN, *Ripostiglio di Pava*, in *I Longobardi. Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia*, a c. di G.P. BROGIOLO - A. CHAVARRÍA ARNAU, Milano 2007, 194-195; E. ARSLAN, *Il gruzzolo di monete*, in *Il tesoro svelato. Storie dimenticate e rinvenimenti straordinari riscrivono la storia di Noli antica*, a c. di A. FRONDONI, Genova 2007, 53-56. Si possono citare i tesori di Comisio (1100 solidi) (RIC X, p. xciv), Scilla (50 solidi?) (RIC X, p. xciii), Sedico (20 solidi) (RIC XI, p. cx), Fano (43 tremisses et un solidus), Sovana (498 solidi), Noli, Farneta, Pava, Trecenta (RIC X, p. clxii), Iglesias.

4. La luce vale più dell'oro

L'oro, a differenza dei colori usati nella rappresentazione artistica, necessita dell'impiego delle foglie metalliche. In quanto metallo ha una più alta capacità riflettente; questa attiva nelle immagini una dicotomia tra la parte che assorbe la luce (quella colorata) e quella che la riflette (quella d'oro)⁷¹. Nella teoria antica dei colori l'oro, infatti, non è un colore, ma un riflesso che materializza la luce⁷² e chiarifica la lettura dell'immagine nel suo senso teologico. È stato ad esempio dimostrato che nella Vergine con il bambino dei mosaici di S. Sofia a Costantinopoli la natura umana di Maria, vestita di blu, viene illuminata non solo dalla luce dello sfondo oro, ma anche da quella del Cristo bambino che ha in grembo **con aureola d'oro**⁷³.

La luminosità delle foglie auree nelle tessere è accresciuta dal vetro che aumenta il potere riflettente dell'oro (fig. 8): la foglia essendo spesso fratturata lascia infatti riflettere la luce del vetro e assorbire il colore di questa. Le analisi composizionali sul vetro hanno dimostrato come, soprattutto a partire dal V-VI sec., la tavolozza degli ori aumenti non tanto tramite la variazione della lega metallica – fissa in ragion dell'uso delle monete – ma grazie all'impiego di vetri di colori differenti, prodotti intenzionalmente controllando le condizioni di realizzazione (atmosfera e temperatura di cottura) e aggiungendo coloranti (MnO, Fe₂O₃) o decoloranti (Sb₂O₃, MnO). Lo sforzo tecnico per produrre degli ori diversificati risponde probabilmente alla necessità di materializzare una teologia della luce, che tra IV e VI sec. trova non solo la sua teorizzazione, ma anche la sua visualizzazione iconografica attraverso la rappresentazione divina con croci luminose che irradiano dischi di luce⁷⁴.

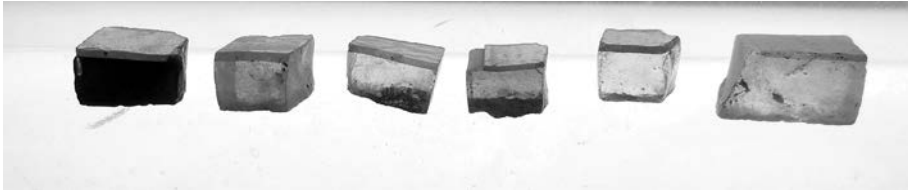
⁷¹ R. FRANCES, *When all that is gold does not glitter: on the strange history of looking at the Byzantine art*, in *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium*, eds. A. EASTMOND - L. JAMES, Aldershot 2003, 25-34.

⁷² L. JAMES, *Light and colour in Byzantine art*, Oxford-New York 1996.

⁷³ MARCHIONIBUS, *I colori*, 27-28.

⁷⁴ G. HELLEMO, *Adventus Domini: escatological thought in 4th century apses and catecheses*, Leida 1989; L. JAMES, *Light and colour in Byzantine art*, Oxford-New York 1996; D. MONDINI - V. IVANOVICI, *Manipolare la luce in epoca premoderna*, Milano 2014; L. PASQUINI, *Lumen de Lumine: dal simbolo niceno-costantinopolitano al mosaico tardo antico e medievale*, in *Atti del XX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Roma, 19-22 marzo 2014, a c. di C. ANGELELLI - A. PARIBENI, Tivoli 2015, 577-586.

Fig. 8: Damasco, Grande Moschea degli Ommayadi, tessere (collezioni del Musée du Louvre, Paris) (foto E. Neri).



Se nei testi di Eusebio di Cesarea, che descrivono allo stesso tempo dei progetti reali e ideali e che costituiscono un modello per le chiese successive, la luce è manifestazione dell'evidenza della fede, nel VI sec. vi è un'equivalenza diretta tra Dio e luce. Lo pseudo-Dionigi l'areopagita nei Nomi divini inserisce la Luce nella lista dei nomi di Dio e sottolinea che è un'immagine del Bene. Così Dionigi nella *Gerarchia Celeste* descrive Dio come fonte di luce e le luci materiali come una manifestazione del dono della fonte divina⁷⁵. Come a più riprese dimostrato, nel corso della formazione di quest'idea l'oro e la luce sono investiti di numerosi significati religiosi che si ritrovano nel decoro.

L'oro dei mosaici, dei cassettoni, dei tetti è infatti un mezzo per rappresentare la luce divina.

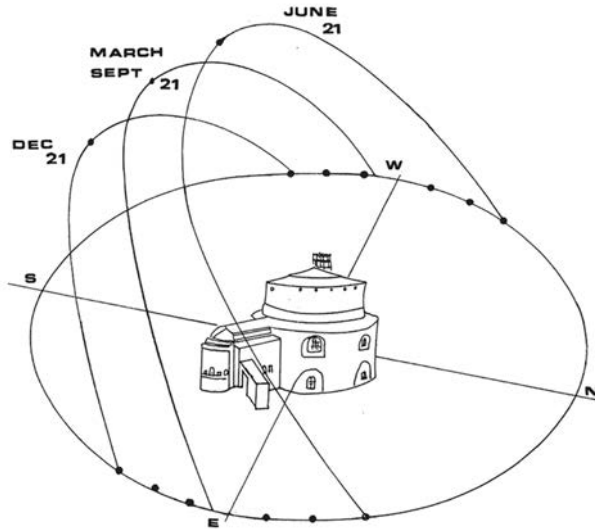
Perché le superfici risplendano è necessario manipolare la luce artificiale e naturale in modo tale che si combini con il decoro e ne aumenti il suo valore semantico, essendo essa stessa materia del decoro. Per alcuni monumenti di committenza imperiale, come la Rotonda di Salonico⁷⁶ (fig. 9) e S. Sofia, a Costantinopoli⁷⁷, è stato dimostrato che le basiliche funzionassero come degli orologi astronomici: erano cioè orientate in modo da ricevere la luce anche durante il giorno del solstizio di inverno, nelle più basse condizioni di luce. Questo presuppone uno studio astronomico e matematico preliminare che solo architetti altamente qualificati potevano garantire, come i noti Isidoro di Mileto e Antemio di Tralle che lavorarono in S. Sofia, armati di salde conoscenze matematiche, geometriche, astronomiche e ottiche.

⁷⁵ Pseudo-Dionysii *De Divinibus Nominibus*, ed. B.R. SUCHLA, *Corpus Dionysiacum I: Pseudo-Dionysius Areopagita, De divinis nominibus*, Berlin 1990 (Patristische Texte und Studien, 33), 118, l. 12.

⁷⁶ I.G. ILIADIS, *The natural lighting of the mosaics in the Rotunda of Thessaloniki*, «Lighting Research and Technology» XXXIII.1 (2001), 13-24.

⁷⁷ N. SCHIBILLE, *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic experience*, Ashgate 2014.

Fig. 9: Salonico, Rotonda di S. Giorgio, posizione del sole nei giorni dei solstizi e degli equinozi.



Nella Rotonda di Salonico non solo la luce batte sui Santi rappresentati sui mosaici proprio nel periodo dell'anno in cui questi vengono festeggiati, ma le ombre dei loro visi sono realizzate seguendo l'inclinazione della luce naturale (fig. 10). Così in S. Aquilino, nel giorno del solstizio d'inverno il sole, entrando dalla finestra opposta, batte sulla nicchia est dove i mosaici rappresentano il Christos Helios sulla quadriga. Questo enfatizza il concetto della resurrezione.

Lo studio architettonico e illuminotecnico è preliminare al progetto della decorazione parietale che grazie alla luce assume un significato ulteriore: questo era un altro dei mezzi che il committente aveva per esporsi: attraverso la luce promuoveva un messaggio e toccava la sensibilità religiosa ed emotiva dei fedeli. Paolo Silenziario componendo la *Descriptio Sanctae Sophiae*, che venne letta nel giorno dell'inaugurazione della chiesa riedificata da Giustiniano, esplicitava con forza questo concetto dicendo che i fiotti di luce che le tessere d'oro emanano provocano un'estasi nel fedele, una sorta di accecamento, simile a quello che si prova in primavera guardando il sole sulle cime dei monti⁷⁸.

⁷⁸ Paulus Silentiarius, *Descriptio Sanctae Sophiae*, ed. C. de Stefani-W. de Guyter, 2011, v. 668.

Fig. 10: Salonicco, Rotonda di S. Giorgio, Santi con ombre del viso nel rispetto della luce naturale.



In altre liturgie, come quella notturna del battesimo, l'oro dei mosaici, probabilmente poco visibili, brillava sotto la luce riflessa di candelabri⁷⁹. Nel battistero degli ortodossi di Ravenna, l'immagine rappresentata sulla volta è uno specchio del rituale che il catecumeno vive durante il battesimo diventando apostolo; non si può escludere che le candelabre d'oro rappresentate nel mosaico siano immagine di candelabri effettivamente esistenti intorno al fonte (fig. 11), come quelli rappresentati sui

⁷⁹ Sulla manipolazione della luce e il suo uso scenografico nella liturgia battesimale, si veda V. IVANOVICI, *Manipulating theophany: light and ritual in north-Adriatic architecture (ca. 400-ca. 800)*, De Guyter, Berlino, c.s. e idem, 'Luce renobatus' *Speculations on the Placement and the importance of Lights in ravenna's Neonian Baptistry*, in *Manipolare la luce*, 19-29.

mosaici della Rotonda di Salonicco. Il *Liber pontificalis latranensis* cita la donazione di Costantino di candelabri in oro alla chiesa di S. Agnese e quella di papa Ilario a (461-468) al battistero lateranense e il *Liber pontificalis ravennatis* quella di Teodorico alla chiesa di S. Pietro a Roma. Nei mosaici pavimentali dei battisteri africani di Jedidi e di Kebia vengono rappresentati le candele nella vasca e sul pavimento viene segnato con un cerchio il luogo in cui i candelabri dovevano essere posizionati (fig. 12). Candelabri, piuttosto che dei *polycandela* a parete, illuminavano la liturgia battesimale: la luce, che si propagava dal basso saliva verso l'alto, faceva riflettere l'oro dei mosaici posizionati nelle cupole. La rifrangenza della luce rendeva il mosaico stesso fonte di luce. Nelle intenzioni questo materializzava ancora di più la visione della Gerusalemme, fatta d'oro puro come il vetro, "illuminata dalla Gloria di Dio, senza bisogno né di sole né di luna".

Fig. 11: Ravenna, Battistero Neoniano (ca 450)



Fig. 12: Kelibia (nei dintorni di Tunisi), fonte battesimale, VI sec.



Il committente, scegliendo i materiali e manipolando la luce artificiale e naturale, rendeva l'oro una superficie riflettente: così esponeva la volontà di tradurre in immagini ed in emozioni la dimensione trascendente, offrendo la speranza di questa ai fruitori e un ritorno di immagine a se stesso.

In alcuni rari casi questo è espresso verbalmente, combinando decoro e testo.

Particolarmente espliciti in questo senso sono i versi di Ennodio, destinati ad accompagnare delle decorazioni musive o pittoriche⁸⁰. L'epitaffio del vescovo Lorenzo di Milano (489-510/12), destinato alla *basilica Xysti*, definisce i mosaici *lumina vitae*. L'endiadi richiama la capacità del vetro di riflettere la luce e ricorda che la luce di Cristo dissipa le tenebre della morte e dona la vita. Nel verso successivo il poeta sottolinea il prezzo del decoro che aumenta la *probitas* di Lorenzo e diventa una

⁸⁰ Ennodii *Carm.*, 2, 56 sul battistero di S. Giovanni alle Fonti: v. 1 “*fulgescat*”, v.6 “*nitet*”, v.9 “*lux*”, v. 10 “*nix*”; II, 96 sul mausoleo di S. Sisto: v. 2 “*ornavit domum meritae et lumina vitae*”, v. 3 “*ad pretium*”; II, 12 sugli interventi nel complesso episcopale: v. 3 “*renidet*”, v. 5 “*splendida*”; II, 16 sulla chiesa doppia del complesso episcopale: v. 4 “*infabricata latet nobilitas tenebris*” (antitesi), v. 7 “*fulvum aureum*”, v. 9 “*perlustans*”; II, 115, v. 1 “*nectit*”, v.3 “*radiat*”.

manifestazione ostentatoria del suo statuto politico-sociale anche *post mortem*⁸¹. Il costo e la visibilità dei materiali necessitano un investimento significativo e sottolineano che al di là delle immagini rappresentate (non citate nel *carmen*), i materiali da soli sono un mezzo potente di esposizione perché capaci di esprimere l'essenza del messaggio religioso e politico attraverso la rifrangenza della luce e il loro costo.

⁸¹ Ennodii *Carmina*, II, 8.

Esposizioni nascoste. Il corpo attraverso l'arte dal vivo di Sasha Waltz & Guests

LAURA AIMO¹

With *hidden exposure* in the banking lexicon is indicated the obligation that, although not directly evident, ties in double wire the fate of one country to that of another on the ground of the credit risk granted by a bank (or more) of a country to the residents of the other. The essay is inspired by such expression – made tragically familiar by the 2008 financial crisis – to analyze through the mirror of the performing arts, and in particular of a trilogy of performances of the German director and choreographer Sasha Waltz, some of the different forms of exposure to which the body is nowadays thinly and mostly in an unconscious way subject and, together, to glimpse new possible forms of imagination and care of it.

Avvertenze: Le foto sono di Bernd Uhlig. Per gentile concessione della compagnia Sasha Waltz & Guests.

La crisi finanziaria del 2008 ha reso tragicamente famigliari alcuni termini del lessico bancario come quello di *esposizione nascosta*. Con tale espressione si indica il vincolo che, seppur non direttamente evidente, lega a doppio filo le sorti di un paese a quelle di un altro in forza della rischiosità del credito concesso da una banca (o più) di un paese verso i residenti dell'altro. Si tratta di un complesso gioco di visibile e invisibile, dichiarato e inespresso, materiale e immateriale, che costituisce la fitta e inestricabile storia della finanza, ma soprattutto di milioni di corpi che pur nella distanza – non solo spaziale – si ritrovano inaspettatamente a dividerne gli effetti, tangibili e concreti, sulla propria pelle.

¹ Summer School EXPOsizioni. Esporre ed esporsi al mondo dall'antichità alla contemporaneità (2014/15) – Scuola di Dottorato in Studi Umanistici

Vi sono però molte forme, per così dire, di esposizione nascosta: da quelle più strettamente *fisiche* a quelle più *sottili*. Basti pensare all'amianto custodito all'interno di costruzioni per lungo tempo agibili oppure ai sofisticati circuiti di controllo che monitorano e registrano ogni spostamento, pagamento o ricerca digitale (e non); sino ad arrivare alle espressioni più impalpabili e pericolose della cosiddetta società dello spettacolo o della stanchezza². Educatore alla prestazione e alla competizione tanto nella vita professionale quanto in quella privata, l'uomo occidentale è chiamato a una performance ininterrotta che non conosce buio o silenzio: entrambi requisiti indispensabili per il riconoscimento dei propri desideri autentici e la loro realizzazione. Lo sdoganamento di immagini e parole sul corpo, la loro massiccia e indiscriminata diffusione in rete e la conseguente anestetizzazione, omologazione nonché commercializzazione di bisogni, tempi e aspirazioni sembrano dunque aver portato più che a una effettiva apertura delle possibilità espressive dell'uomo a un suo rischiosissimo, e per lo più inconsapevole, *indebitamento*.

In questo saggio si vogliono far emergere alcuni di questi paradossi attraverso l'arte che ha nella presenza dal vivo il suo mimino comune denominatore: il *teatro*³. Più nello specifico si propone un dialogo

² Sono diversi i filosofi e sociologi – da Foucault a Bauman, da Habermas a Türcke – che hanno diagnosticato con slogan e immagini efficaci le progressive malattie contratte dalla società occidentale nel Novecento. Qui si fa riferimento in particolare al classico di G.E. DEBORD, *La société du spectacle*, Paris 1967; tr. it. *La società dello spettacolo*, Milano 2013 e a due testi più recenti: H. BYUNG-CHUL, *Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin 2010; tr. it. *La società della stanchezza*, Roma 2012; G. LIPOVETSKY - J. SERROY, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris 2013.

³ In questo contributo con il termine teatro non si indica un'espressione artistica specifica ma il vasto campo delle arti dal vivo, ovvero le cosiddette *performing arts*: dal teatro di prosa alla lirica, dalla danza al teatro di strada etc. Non è questa la sede per approfondimenti semantici e disciplinari, si rinvia tuttavia alle seguenti pubblicazioni per una prima messa a fuoco della complessa nozione di performance e del suo rapporto con quella di teatro e, in particolare, di danza contemporanea, oggetto specifico di interesse in questo saggio: R. SCHECHNER, *Performative Studies. An Introduction*, London - New York 2002; A. LEPECKI (a cura di), *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown (Conn.) 2004; G. KLEIN - W. STING (a cura di), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld 2005; M. HOCHMUTH - K. KRUSCHKOVA - G. SCHÖLLHAMMER (a cura di), *It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989*,

con una trilogia di spettacoli espressamente dedicata al corpo da parte della coreografa e regista tedesca Sasha Waltz⁴. Tale decisione è motivata non soltanto dai personali interessi di ricerca di chi scrive⁵, ma anche da una coincidenza significativa. Così come la Summer School all'interno della quale questo contributo è stato presentato ha tratto il suo tema dalla concomitante edizione italiana dell'esposizione universale, così il trittico in oggetto ebbe tra i suoi impulsi determinanti l'invito ricevuto dalla Waltz a collaborare all'Expo 2000 di Hannover per la realizzazione del padiglione *Der Mensch*⁶. Obiettivo di questo

Frankfurt a.M. 2006; A. CASCETTA (a cura di), *Il teatro verso la performance*, n. mon. «Comunicazioni Sociali», I (2014).

⁴ Per una prima panoramica della coreutica di Sasha Waltz si veda: Y. HARDT, *Sasha Waltz*, tr. it. di S. Franco, Palermo 2007; S. WALTZ - Y. WALTZ (a cura di), *Cluster. Sasha Waltz*, Berlin 2007; M. SCHLAGENWERTH, *Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlagenwerth*, Berlin 2008; C. RIEDEL - Y. WALTZ - P. WEIBEL (a cura di), *Sasha Waltz. Objekte Installationen Performances*, Ostfildern 2014. Per uno sguardo sempre aggiornato sui lavori e i progetti della coreografa si rimanda inoltre al sito della compagnia: www.sashawaltz.de.

⁵ Laureata in Filosofia presso l'Università Cattolica di Milano e dottore di ricerca in Discipline filosofiche, discipline artistiche e teatrali (titolo conseguito presso il medesimo Ateneo), Laura Aimò intreccia storia ed estetica del teatro, e nello specifico della danza, dedicando una particolare attenzione all'intersezione tra le arti, al rapporto tra gesto e parola, allo statuto delle discipline performative e alla performance del e al femminile. Negli ultimi anni, grazie anche a una borsa di ricerca ricevuta nell'estate del 2015 dal DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), porta avanti un progetto di ricerca dal titolo *Corpus. Riflessi e percorsi della danza contemporanea a partire da Sasha Waltz & Guests* che si prefigge un triplice scopo: rileggere e ricostruire la carriera dell'artista a partire dalle forme, significati e possibilità espresse dal corpo al suo interno; mettere a fuoco, attraverso l'analisi di un'esperienza specifica, oggetti metodologie e peculiarità degli studi in materia di danza contemporanea; riflettere sulla funzione della danza e più nello specifico sulla sua capacità diagnostica e critica circa l'odierna sovraesposizione del corpo (e le immagini fuorvianti che ne derivano) e, al tempo stesso, di possibile cura, mostrando e praticando altre espressioni e interazioni possibili tra i corpi.

⁶ SCHLAGENWERTH, *Sasha Waltz*, 60 («l'uomo»; dove non diversamente specificato le traduzioni dal tedesco e dall'inglese sono di chi scrive). Il progetto, che prevedeva la realizzazione di una clinica moderna dove si avesse modo di assistere alla nascita e morte dell'uomo, non andò poi in porto ma – come la coreografa afferma (*ibidem*) – le riflessioni condivise e maturate in fase di ideazione furono determinanti per lo sviluppo del primo pezzo della sua trilogia, ovvero *Körper* (cfr. *infra*, § 1).

contributo è dunque prendere spunto da questa “doppia esposizione” per intrecciare scienza e arte, parola e gesto e mostrare come, a fianco dell'inconsapevole assoggettamento ed espropriazione in cui il corpo può cadere, esista la possibilità non solo di una presa di distanza critica, ma anche di una cura attraverso l'immaginazione.

I. Campo e metodo d'indagine

Sasha Waltz rappresenta una delle interpreti più brillanti del palcoscenico contemporaneo e offre una lente d'ingrandimento privilegiata per metterne a fuoco alcuni tra i principali nodi e direttrici di ricerca. Il coinvolgimento dell'artista all'interno di progetti e studi tra danza, teatro e performance ne è una prima prova⁷, ma è soprattutto il carattere metamorfico della sua poetica – che si è avuto modo di seguire e approfondire negli anni⁸ – a fornire continui e stimolanti spunti di riflessione.

⁷ Si pensi al progetto *Dialogue* che prevede “installazioni in movimento”, in contatto e comunicazione viva con lo spazio circostante, e che ha visto coinvolti nel corso degli anni diversi contesti museali, tra cui il Jüdisches Museum di Berlino nel 1999 e il Maxxi di Roma, inaugurato proprio dalla Waltz nel 2009. Per gli studi si ricordano invece alcune delle principali pubblicazioni in cui sono inserite analisi della trilogia sul corpo che è qui oggetto specifico d'indagine: M. INFANTE-GUELL, *Performance Documentation 8: Körper*, in M. BLEEKER, *Anatomy live. Performance and the operating theatre*, Amsterdam 2008, 245-249; S. FOELLMER, *Zentaurische Fusionen. Am Rand: die Körper*, in EAD., *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld 2009, 208-214; U. TRAUB, *Sasha Waltz: die Körper-Trilogie*, in EAD., *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*, Bielefeld 2010, 327-343.

⁸ Tra gli spettacoli della Waltz a cui si è avuto modo di assistere dal vivo si ricordano: *NoBody* (Ferrara 2007); *Medea* (Berlino 2008), *Dido & Eneas* (Berlino 2011); *Roméo et Juliette* (Milano 2013); *Finissage Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances* (Karlsruhe 2014), *Sacre* (Berlino 2014), *Orfeo e Matsukaze* (Berlino 2015). Si è avuto inoltre modo di esporre i primi risultati della ricerca sul suo lavoro in tre relazioni presentati in altrettanti convegni: *Estasi del corpo. S di Sasha Waltz*, in *Il tempo della performance* (Milano, 7-8 maggio 2013; Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano); da questa relazione è scaturita la pubblicazione *Estasi del corpo. La danza “S” di Sasha Waltz (2000)*, in CASCETTA [a cura di], *Il tempo della performance*, 165-176); *Cosa può un corpo? Interrogazioni di metodo a partire da Körper-S-noBoby di Sasha Waltz & Guests*, in *Le arti performative e le nuove generazioni di studiosi: prospettive e campi di ricerca* (Roma, 28 - 29 settembre 2013; Università di Roma Sapienza); *(Con) Tersicore allo specchio. Riflessi e attraversamenti della danza*

ne. Basti pensare alla centralità e indecifrabilità ultima del concetto di espressione – messo alla prova attraverso l'intreccio di *Ausdruckstanz*⁹, *post-modern dance*¹⁰ e, in particolare, *contact improvisation*¹¹ nonché tecnica *release*¹² –; al recupero del *mito* e della tradizione dell'*opera lirica* teso ad esplorarne nuove possibili declinazioni – come magistralmente dimostrato da *Dido & Aeneas*, 2005, fino al recentissimo *Orfeo*, 2014¹³ –; ma anche all'impegno della coreografa all'interno di luoghi tradizionali e istituzionali dello spettacolo – come la Schaubühne am

contemporanea a partire da Sasha Waltz & Guests, in *La recherche en danse entre France et Italie: approches, méthodes et objets / La ricerca in danza tra Francia e Italia: approcci, metodi e oggetti* (Nizza, 2 - 4 aprile 2014 e Torino, 5 - 6 aprile 2014; Association des Chercheurs en Danse, AIRDanza-Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza, Université Nizza Sophia Antipolis, Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants, Università di Torino).

⁹ Con *Ausdruckstanz* si intende la danza sviluppatasi in Germania nella prima metà del Novecento e che vede tra le sue massime esponenti Mary Wigman (da una cui allieva, Waltraud Kronhaas, Sasha Waltz ha preso le prime lezioni di danza all'età di cinque anni) e che a giudizio di diversi studiosi trova poi nel *Tanztheater* di Pina Bausch (a cui molto spesso la coreutica della Waltz viene paragonata e, insieme, contrapposta) un'ideale prosecuzione.

¹⁰ Con questa espressione si tende a designare quell'insieme di esperienze artistiche in ambito coreografico coagulatesi, a partire dagli anni Sessanta, in un movimento di reazione e presa di distanza dai principi e dalle teorie dei pionieri della *modern dance*. Esso trova nell'assenza di contenuti emotivi o narrativi, nella presa di distanza dal linguaggio tecnico e dalla spettacolarità della danza e nella scelta e gestione drasticamente innovative dello spazio scenico alcuni tra i suoi principali capisaldi, sebbene a partire da questi si siano poi sviluppati percorsi e poetiche tra loro molto distanti. La Waltz viene a contatto con questa multiforme espressione artistica frequentando prima la School for New Dance Development di Amsterdam poi perfezionandosi a New York.

¹¹ Tecnica coreica e forma di improvvisazione che affonda le sue radici nella *post-modern dance* e che si basa sul contatto fisico come punto di partenza e di esplorazione del movimento, nello specifico dando e ricevendo peso.

¹² Sviluppata sempre in seno alla *post-modern dance*, questa tecnica pone alla base del training la convinzione che il corpo ha bisogno di rilassare alcuni "blocchi" provocati dalla tensione muscolare per potersi muovere liberamente e con maggiore flessibilità.

¹³ Per ragioni di spazio non è qui possibile fornire tutti i dati relativi agli spettacoli e ai progetti della Waltz solo brevemente menzionati. Si rimanda dunque ai testi e al sito segnalati (cfr. *supra*, nota 3) per ulteriori approfondimenti.

Lehniner Platz e i più famosi festival internazionali – e insieme l'attraversamento di contesti insoliti – quali gli spazi museali del progetto *Dialogue*¹⁴ o ancora il centro pluridisciplinare e di produzione Radialsystem¹⁵ –; infine allo sviluppo di una propria poetica ben riconoscibile e, al tempo stesso, in continua trasformazione grazie alla collaborazione con più di duecentocinquanta artisti – tra ballerini, musicisti, cantanti, pittori e visual artist, architetti, designer, cineasti – appartenenti a culture e correnti espressive differenti¹⁶.

Si tratta dunque di una poetica complessa e articolata, difficilmente definibile, che trova proprio nel *corpo* il suo centro di gravità esplicito e, insieme, di continuo riapprofondimento grazie alla variabile giocata dallo *spazio*. Come dichiara infatti l'artista:

L'elemento di continuità nella mia produzione emerge guardando al lavoro sul corpo, mentre cambia la concezione spaziale. Quando con un pezzo non esaurisco qualcosa, continuo ad approfondire quel tema in un altro. Così sono nate anche le trilogie. L'intenzione però è sempre di creare qualcosa di nuovo. Con ciascuna coreografia miro a creare un mondo unico¹⁷.

La trilogia *Körper-S-noBody*, che inaugura la direzione artistica della coreografa alla Schaubühne di Berlino¹⁸, esemplifica magistralmente questo modo di procedere. La Waltz spoglia l'edificio togliendo i rivestimenti neri che ne coprivano le pareti di cemento e portando in scena il corpo nella sua nudità. Lo scopo è trasformare questo spazio storico e istituzionale dello spettacolo nuovamente in «luogo di

¹⁴ Cfr. *supra*, nota 6.

¹⁵ Fondato da Jochen Sandig (compagno della Waltz nella vita e nel lavoro) e Folkert Uhde, questo spazio polifunzionale, destinato alla ricerca e al dialogo tra le arti, è diventato la “casa”, oltre che della compagnia di danza Sasha Waltz & Guests, anche dell'Akademie für Alte Musik Berlin, del Solistenensemble Kaleidoskop e del Vocalconsort Berlin. Cfr. www.radialsystem.de.

¹⁶ Per un primo sguardo al network di collaborazioni internazionali e interdisciplinari della compagnia, si rimanda alla mappa interattiva aggiornata presente al link www.sashawaltz.de/en/people/.

¹⁷ In HARDT, *Sasha Waltz*, 39.

¹⁸ La Waltz assume la direzione artistica del teatro nella stagione 1999/2000 insieme a Thomas Ostermeier, Hens Hillje e Jochen Sandig. Dopo quattro anni lascia l'incarico, insieme a Sandig, per riprendere la propria ricerca artistica in maniera indipendente.

consapevolezza e dunque ripoliticizzazione»¹⁹, capace di mostrare le molteplici maschere, stereotipi e mistificazioni del corpo e, insieme, di farne intravedere nuove, personali o dimenticate, possibilità. Come scrive infatti Peter Weibel: «È forse l'unica coreografa che ha trasferito nella danza gli impulsi provenienti dal teatro radicale – da Antonin Artaud passando per il Living Theatre fino a Jerzy Grotowski – e dalle arti visive – da Marina Abramovic all'azionismo viennese»²⁰.

La struttura composita e non esaustiva del trittico – a giudizio della stessa autrice²¹ – è a tal riguardo significativa. Esso si apre con *Körper* (2000) – pezzo che prende in esame il fisico a partire dalla sua anatomia e funzionamento biologico sino ad arrivare al suo più vario utilizzo e mercificazione – prosegue lo stesso anno con *S* – che mette a fuoco due aspetti tralasciati dallo spettacolo precedente, la sessualità e il sogno – e si chiude con *noBody* (2002) – coreografia che apre alla dimensione metafisica del corpo e alla trascendenza del singolo intesa in termini orizzontali e verticali. Questi tre lavori si offrono così non soltanto come specchio del metodo di lavoro dell'artista ma anche come campo di riflessione privilegiato sulle potenzialità del corpo, e della danza che su di esso si fonda, e in particolare sui possibili discorsi e immagini prodotti a riguardo.

¹⁹ Questa finalità, condivisa da tutti e 4 i direttori artistici della Schaubühne, è dichiarata sin dal manifesto programmatico che accompagna la presentazione della stagione 1999/2000 («Das Theater kann der Ort einer Bewußtwerdung und damit einer Repolitisierung sein»). Si ringrazia la dott.ssa Annika Frahm della Schaubühne per aver fornito copia del documento.

²⁰ P. WEIBEL, *Sasha Waltz. Installationen in, Objekte, Performances - zwischen performativer und installativer wende*, in RIEDEL - WALTZ - WEIBEL (a cura di), *Sasha Waltz*, 8-30: 27 («Sie ist die vielleicht einzige Choreographin, welche die Impulse, die von der Verwendung des Körpers im radikalen Theater, von Antonin Artaud über Living Theatre bis zu Jerzy Grotowski, und in der bildenden Kunst, von Marina Abramović bis zum Wiener Aktionismus ausgehen, in den Tanz überführt»).

²¹ Cfr. *Garten der Lüste. Die Choreographin Sasha Waltz*, un film di Sasha Waltz, regia di Brigitte Kramer, Nachtaktivfilm 2008, 60 minuti.

L'analisi che qui si propone – e che si basa sulla versione video ridistribuita nel 2011²² e sul materiale raccolto a Berlino²³ – cerca di tenere insieme questi diversi livelli di lettura interrogando l'esperienza conoscitivo-produttiva del mondo che il corpo dispiega all'interno di ciascun pezzo. A tal fine l'argomentazione si articola in due parti. Nella prima, intitolata “Spazi del corpo”, si fanno emergere i *nuclei tematici* e le *prospettive d'indagine* suggeriti dalle costruzioni scenografiche, ovvero si mostra come ogni spettacolo metta a fuoco una particolare “superficie” di corpo – per utilizzare una metafora fotografica – una superficie che, pur nelle diverse rimodulazioni all'interno di ciascuna coreografia, rimane invariata. Nella seconda parte, denominata “Corpi che spaziano”, si isolano invece alcuni dettagli e sequenze drammaturgiche per evidenziare le *possibilità* espresse dai corpi a partire da simili inquadrature e condizioni date; nello specifico, attraverso un esame comparativo dei tre pezzi, si fa emergere come il corpo reagisca a ogni scatto che tenda a limitarne o disperderne la capacità espressiva attraverso l'apertura di proprie e incommensurabili aree di esposizione. Se è vero infatti che per la coreografa – figlia di un architetto e una gallerista – lo spazio non è tanto una fonte di ispirazione quanto di creazione²⁴, è solo interagendo e reagendo ad esso, quasi si trattasse di volta in volta – nella lettura che qui si propone – della concretizzazione fisica di un differente punto d'osservazione, di un limite di linguaggio e pensiero da superare, che le sue coreografie scoprono e mostrano ciò di cui il corpo è capace.

²² Cfr. S. WALTZ, *Körper-S-noBody*, Arthaus Musik 2011. Si tratta in tutti e tre i casi della ripresa di messe in scena. A differenza tuttavia di una semplice registrazione a telecamera fissa, questi video riflettono anche a livello registico alcune delle scelte della Waltz sul piano coreografico. Per alcuni esempi in merito si rimanda all'analisi che segue.

²³ Si ringraziano in particolare Yoreme Waltz, Harriet von Froreich, Anne Wagner e Sibah Pomplum per la disponibilità a raccogliere e consultare il materiale documentario (video, recensioni, articoli e programmi di sala) negli uffici della compagnia (Sasha Waltz & Guests, Sophienstrasse 3, 10178 Berlin) e i danzatori Davide Camplani, Claudia de Serpa Soares e Nicola Mascia per il tempo condiviso e le interviste rilasciate in merito alle collaborazioni artistiche con Sasha Waltz.

²⁴ Cfr. quanto dichiarano in proposito l'artista, Jochen Sandig e i ballerini della compagnia in SCHLAGENWERTH, *Sasha Waltz, 7-22 e Garten der Lüste. Die Choreographin Sasha Waltz*.

2. Spazi del corpo

La vetrina all'interno della quale sono schiacciati i danzatori all'inizio di *Körper*²⁵ dà subito l'idea di una forzata *bidimensionalità* (fig. 1). I corpi nudi – ricoperti solo da slip color carne, a sottolinearne la neutralità sessuale – si muovono con fatica in questo spazio ristretto come se si trattasse di microrganismi unicellulari osservati al microscopio che – nell'efficace espressione di Irene Sieben – «combattono per l'ultimo grammo d'aria»²⁶. Composto dopo la nascita del primo figlio di Sasha Waltz – evento che comporta una vera e propria svolta nella coreutica dell'artista, che dalla narratività e humor delle prime creazioni passa a un'analisi, e resa, più astratta e acuta dei temi scelti²⁷ – questo pezzo muove dall'interrogazione circa il corpo come fenomeno strettamente fisico. A tal fine la coreografa allestisce sul palcoscenico un laboratorio *sui generis* in cui viene data visibilità all'anatomia e al funzionamento dei suoi principali organi, dalla pelle al sistema cardiocircolatorio sino allo scheletro. La sequenza in cui la colonna vertebrale viene per così dire “sparecchiata” attraverso un set di piatti (fig. 2) lo mostra in modo

²⁵ *Körper*, coreografia di S. Waltz, musica di H.P. Kuhn, scenografia di T. Schenk - H. Skuppelius - S. Waltz, costumi di B. Skodzig, luci di V. Gallé - M. Hauk, drammaturgia di J. Sandig, in scena D. Camplani, N. Cusimano, L. Densem, J.K.D. de Garaio Esnaola, L. Dunberry, N. Mascia, G. Millwood, J. NaBi Olsson, V. Puodziunas, C. de Serpas Soares, T. Suzuki, L. Young, S. Zouk-Harder; prima messinscena alla Schaubühne am Lehniner Platz di Berlino il 22 gennaio 2000; video di J. Jeshel - B. Kramer, Nachtaktivfilm/ZDF/Arte 2000 in cooperazione con il Goethe Institut.

²⁶ I. SIEBEN, *Theater jenseits der Sprache*. “*Körper*” von Sasha Waltz an der Berliner Schaubühne, «Tanzdrama», 2 (2000), 3-55: 55 («ums letzte Gramm Luft ringend»). Arnd Wesemann definisce questa finestra un «terrarium» (A. WESEMANN, *Körper von Sasha an der Berliner Schaubühne*, in «Ballett International/Tanz aktuell», 3, 2000, pp. 46-51, qui p. 51), come a indicare lo stato di reclusione della specie umana all'interno. Il fatto che non venga riprodotto alcun *habitat* naturale ma soprattutto la quasi assenza di profondità che caratterizza lo spazio portano tuttavia a protendere per l'interpretazione suggerita dalla Sieben. In entrambe le letture, comunque, viene messa in luce la condizione artificiale e coatta, nonché esposta a uno sguardo esterno, a cui i corpi sono sottoposti.

²⁷ Cfr. Garten der Lüste. Die Choreographin Sasha Waltz e SCHLAGENWERTH, Sasha Waltz, 59-62.

originale ed efficace e insieme ricorda una serie di altre celebri esposizioni artistiche del corpo.

Fig. 1



Fig. 2



Come ha messo in evidenza Peter Weibel, ad esempio, questa sequenza richiama alcune opere delle arti visive del XX secolo: dal dipinto *La columna rota* di Frida Kahlo (1944) – memoria del tragico incidente subito dall'artista alla spina dorsale – alla famosa fotografia di pochi anni più tardi (1949) in cui Jean Cocteau è raffigurato con sei

braccia, ciascuna impegnata in un'azione diversa. È però all'interno delle arti performative che questo passaggio e, più in generale, tutto il pezzo – opportunamente definito da Weibel “sineddoche” o “iperbole” dell'uso del corpo all'interno della poetica di Sasha Waltz²⁸ – rievocano e chiamano in causa i modelli più significativi: a partire dai teatri anatomici di epoca moderna, in cui la dissezione di cadaveri è un vero e proprio rituale pubblico che unisce medicina, religione e arte²⁹, fino ad arrivare alla mostra *Body Worlds*³⁰ che, mettendo in posa corpi conservati attraverso particolari tecniche di plastinazione, richiama da anni milioni di visitatori in tutto il mondo promettendo di far conoscere –

²⁸ WEIBEL, *Sasha Waltz*, 27.

²⁹ Sin dal Quattrocento in Italia era diffusa la costruzione di strutture provvisorie, che venivano montate e smontate all'occorrenza, nelle quali gli anatomisti tenevano le loro lezioni ed eseguivano gli interventi su corpi consegnati all'Università dalle autorità giudiziarie. Il Teatro anatomico di Padova, completato nel 1595, è il primo esempio al mondo di struttura permanente creata per l'insegnamento dell'anatomia attraverso la dissezione pubblica di cadaveri. Il Cinquecento è il secolo, infatti, in cui l'anatomia padovana raggiunge il massimo prestigio: in città insegnano maestri come Andrea Vesalio, autore del capolavoro *De humani corporis fabrica* (1543), nonché Gabriele Falloppio e Girolamo Fabrici d'Acquapendente, al quale si deve la realizzazione del teatro stabile (in uso per la pratica delle autopsie fino al 1872). Per approfondimenti si rimanda a L. LAZZERINI, *Le radici folkloriche dell'anatomia. Scienza e rituale all'inizio dell'età moderna*, «Quaderni storici», 29 (1994), 1, 193-233.

³⁰ La plastinazione, cioè la tecnica utilizzata da *Body Worlds*, fu inventata e brevettata dall'anatomopatologo tedesco Gunther von Hagens tra il 1977 e il 1978. Per anni questo processo fu utilizzato per conservare piccole porzioni di tessuto, poi von Hagens perfezionò notevolmente il sistema in modo da portelo utilizzare per intere parti del corpo umano e di altri animali. Mantenendo praticamente intatti i tessuti, il processo messo a punto da *Body Worlds* consente di mostrare con estremo realismo l'anatomia del corpo umano, dai muscoli agli organi interni passando per il sistema circolatorio. I cadaveri sono di solito mostrati interi, ma privati della pelle e dell'apparato scheletrico, oppure a pezzi per illustrare la struttura e il funzionamento di particolari apparati. Grazie alla qualità dei modelli esposti e a una notevole capacità di marketing, *Body Worlds* è diventata così una delle mostre più visitate al mondo e nel corso degli anni sono nate diverse sue imitazioni: imitazioni da cui l'organizzazione cerca di distinguersi attenendosi anzitutto a rigidi protocolli che regolano la donazione dei corpi utilizzati (ma non per questo sfuggendo alle polemiche e alle critiche). Cfr. <http://www.bodyworlds.com/en.html>.

come si legge nella pagina Facebook italiana³¹ – “Il vero mondo del corpo umano”. Rispetto a questi esempi il lavoro della Waltz può apparire più “soft”. Eppure è proprio nel confronto che il pezzo è in grado di sollevare le domande più scomode e mostrare così tutta la sua portata critica: quali sono i confini tra donazione e traffico di organi? Quali le differenze tra espressione libera ed esposizione coatta del corpo? Quali piani, visibili e invisibili, compongono ciò che si indica sommariamente con il termine “corpo”? Quali i suoi confini e, dunque, quali i criteri – fisici? Etici? Educativi? Legali? Etc. – da adoperare per approcciarsi ad esso?

Il *setting* scientifico e bidimensionale evocato efficacemente dalla vetrina iniziale ritorna poi nelle successive rimodulazioni spaziali. Sull’alta e sottile lastra nera che taglia trasversalmente la scena (fig. 3) – evidente ripresa delle pareti di zinco del Judisches Museum di Berlino, all’interno del quale l’artista sviluppa nel ’99 uno studio fondamentale per il pezzo in esame³² – vengono tracciate col gesso linee e superfici utilizzando i corpi come unità di misura. Una volta precipitata a terra, questa lamina si trasforma poi in un piano inclinato che permette di osservare sequenze di danza pura come se si trattasse galileianamente di un’insolita caduta e intreccio di gravi. Spazio e corpo vengono così reciprocamente scoperti nella propria nudità di pura e interscambiabile *res extensa*³³.

³¹ <https://www.facebook.com/bodyworldsitalia>

³² Cfr. I. WORTELKAMP, *Choreographien der Leere. Zur Eröffnung des Jüdischen Museums und des Neuen Museums in Berlin*, in *Räume in der Kunst. Künstlerische, Kunst- und Medienwissenschaftlichen Entwürfe*, a c. di S. AUTSCH - S. HORNÄK, Bielefeld 2010, 53-67.

³³ Questo rapporto di reciproca misurazione e per così dire “interscambio” è particolarmente forte se si pensa che i termini in questione rappresentano, l’uno, uno dei principali palcoscenici del teatro europeo (e prima ancora le pareti dense di memoria del Judisches Museum in cui l’artista conduce il suo studio preliminare), l’altro, il mezzo espressivo proprio della coreografa. Parallelamente alla lettura che si sta facendo del pezzo, si potrebbe dunque approfondire la coreografia anche in relazione alla sfida che la Waltz si trova a dover affrontare assumendo la direzione di un’istituzione così famosa: la coreografa spoglia tanto il teatro quanto il corpo per tentare di dialogare con essi al di là dei miti, delle sovrastrutture e dei significati sedimentatesi nel corso della storia. A tal riguardo scrive acutamente Bernd Feuchtern: «Il gran-

Fig. 3



L'impiego dell'immagine in bianco e nero, anzi seppiata, nella riproduzione filmica di alcune sequenze dello spettacolo accentua questo appiattimento sulla superficie chiamando in causa la *storia*. L'effetto diapositiva generato dal muoversi in fila e di scatto dei 13 ballerini, insieme alla musica che pare evocare a tratti il rumore di un ingranditore, oppure l'accumulo vario di corpi l'uno sull'altro quasi si trattasse di materia non vivente, sembrano riprodurre alcune tragiche immagini dei campi di concentramento dove l'identità dell'individuo veniva an-

de spazio della Schaubühne in "Körper" viene letteralmente misurato dai corpi dei danzatori ed essi ne prendono possesso. Sasha Waltz riesce a riempirlo con la sua fantasia spaziale. Non stupisce però che talvolta sia la forza dello spazio a prendere il sopravvento sulla coreografia: lo spirito dell'elegante e antica Schaubühne filtra da ogni fessura di cemento. Ovunque sono in agguato possibilità e pericoli. "Körper" li mostra» (B. FEUCHTERN, *Abstrakter Ausdruck. Sasha Waltz vermisst mit Körper die Schaubühne*, «Tip Berlin Magazine», 3 [2000], 101; «Der große Raum der Schaubühne wird in "Körper" durch die Tänzerkörper buchstäblich vermessen und in Besitz genommen. Sasha Waltz schafft es, ihn mit ihrer Raumfantasie zu füllen. Dass dabei manchmal auch der Raum Gewalt über die Choreographie gewinnt, kann niemanden überraschen: der Geist der schicken, alten Schaubühne sickert aus jeder Betonritze. Überall lauern Chancen und Gefahren. "Körper" zeigt sie»).

nullata attraverso un controllo e un uso scientificamente spietato del corpo: un effetto, questo, che i ballerini sono stati in grado di rendere in modo magistrale grazie all'intenso processo di spoliazione a cui – come ricordano Davide Camplani e Nicola Mascia³⁴ – Sasha Waltz li ha accompagnati nei sei mesi di processo, e in particolare durante le sei settimane di prove all'interno del Judisches Museum.

Al tempo stesso, la deriva funzionale dell'apparato fisico a cui rimanda, in una scena precedente, la ripetizione nevrotica di alcune azioni – dal fumare al contare i capelli, dal battere le mani allo scrivere e cancellare la lavagna³⁵ – così come gli organi interni e le operazioni estetico-

³⁴ Interviste rilasciate rispettivamente il 17 e 23 settembre 2015 a Berlino. Nicola Mascia (1975), oltre a lavorare con Sasha Waltz dal 1996 (prima come membro e poi come guest della compagnia) ha collaborato come coreografo e ballerino con artisti quali Emio Greco/PC, Benoît Lachambre, Constanza Macras, Joanna Dudley, Junko Wada, Jared Gradinger, AlexandLiane e Gianna Nannini. Nel 2005, insieme al coreografo e performer israeliano Matan Zamir, ha fondato il duo “matanicola” di cui si segnala in particolare il progetto *The unlearning project*, workshop di ricerca sul movimento (<http://www.matanicola.com/>). Davide Camplani (1968), formato in Italia con Giulia Gussago e Claudio Gasparotto e diplomatosi in danza alla Folkwang-Hochschule di Essen, dal 1999 collabora con Sasha Waltz come danzatore, assistente e coordinatore di diversi progetti tra cui “MusicTANZ-Carmen” (all'interno del programma educativo della Berliner Philharmoniker rivolto ai ragazzi). È inoltre coreografo all'interno di progetti indipendenti come lo spettacolo *Schwestern* del regista Frank Krug (2014) e il progetto educativo Open Your Ears della Konzerthaus Berlin (2015).

³⁵ Questo impiego strettamente funzionale e compulsivo del corpo viene efficacemente espresso anche da uno dei quattro monologhi recitati in scena, ovvero la “storia” di Sigal Zouk-Harder: «Per prima cosa la mattina apro i miei due occhi. La maggior parte del tempo mi sono trovato a stare sulla schiena. Distendo un braccio, poi l'altro e agito le gambe. Poi vado a fare la doccia e mi lavo i denti. Dopo vado in cucina e mi faccio un espresso. Apro le labbra e sento l'espresso scorrermi giù lungo la gola. Poi mi rollo una sigaretta con le dita. Qualche volta mi tremano le dita. Forse è perché fumo troppo. Poi, dopo il primo tiro di sigaretta, ho bisogno di correre in bagno. Mi siedo sul mio culo e faccio la cacca. Se mi alzo troppo velocemente sento che la mia pressione del sangue va giù e le mie gambe cominciano a crollare. Dopo ho bisogno di sedermi di nuovo e di respirare dal naso, conto fino a tre inspirando e poi fino a tre espirando. Dopo vado in cucina a tagliarmi le unghie. Crescono così velocemente che ogni 4 giorni devo tagliarle. Dopo sono pronto per andare al lavoro. Mi metto una sciarpa al collo e un cappotto sulle spalle. Alcuni giorni sono così freddi che la mia faccia, il mio naso, le mie labbra e i miei denti sono congelati e se

chirurgiche che vengono tratteggiati sulla pelle di alcune ballerine, indicandone i rispettivi prezzi, mostrano gli utilizzi riduttivi, o addirittura aberranti, a cui una simile visione radiografica conduce tuttora³⁶. Basti pensare agli interessi economici che sono alla base dell'incentivazione di determinati prodotti farmaceutici e terapie mediche anziché altri – bersaglio spesso di concomitanti campagne mediatiche volte a screditarne gli effetti – o alle varie forme di usura, pressione e sfruttamento a cui il ritmo frenetico del mercato e della società odierni sottopongono ogni corpo. «You have to protect yourself», l'efficace “imperativo” della ballerina Claudia de Serpa Soares, è valido per tutti³⁷.

è un giorno di vento ho le lacrime agli occhi e la saliva alla bocca» («First thing in the morning I open my two eyes. Most of the time I found myself lying on my back. I stretch one arm, the second arm and I shake my legs. Then I go to the shower and I brush my teeth. After I go to the kitchen and make myself espresso. I open my mouth and I feel how the espresso goes down in my throat. Then, with my fingers, I roll myself cigarettes. Sometimes my fingers are shaking. Maybe it's because I smoke too much. Then, with my first shachta from the cigarette I need to run with my legs to the toilet. I sit on my ass and I take a shit. If I stand up too quickly I feel how my blood pressure goes down and my legs start to collapse. Then I need to sit again and to breathe from my nose, 3 count in, 3 count out. After I go to the kitchen to cut my nails. They grow so quick, that every 4 days I need to cut them. Then, I'm ready to go to work. I put on my neck a scarf and on my torso I put a coat. There are some days that are so cold that my face, my ears, my nose, my lips, my teeth are frozen and if it's a windy day I have tears from my eyes and my saliva hang up from my mouth»).

³⁶ Il pezzo si compone infatti di quattro sezioni: sistema corpo – che occupa la parte maggiore dello spettacolo e che si suddivide a sua volta in corpo fluido, corporea, sistema nervoso, pelle – corpo e spazio, corpo e medicina, corpo e storia. Cfr. SCHLAGENWERTH, *Sasha Waltz*, 62 e HARDT, *Sasha Waltz*, 18.

³⁷ Dall'intervista rilasciata il 22 settembre 2015. Claudia de Serpa Soares (1973), dopo gli studi al conservatorio nazionale di Lisbona e al centro nazionale di danza di Angers, ha danzato con Iztok Kovac in Slovenia e con Paulo Ribeiro nella capitale portoghese per poi trasferirsi nel 1999 a Berlino dove è entrata a far parte dell'*ensemble* di Sasha Waltz. Dopo alcuni anni è uscita dalla compagnia (con cui continua a collaborare come *guest*) per proseguire la sua carriera indipendente anche come coreografa e attrice. Tra i lavori di cui è sia autrice che performer si ricordano: *Crossroads* con Ronald Kukulies, *Edgar* con Grayson Millwood, *The Circuit* (assolo) e il recentissimo *More Up a Tree* con il percussionista Jim White e l'artista Eve Sussman. La danzatrice ha utilizzato questa espressione («devi proteggerti») per evidenziare come il ballerino, sempre più sottoposto a ritmi di lavoro serrati (tra prove, tournée e networking) e privo di adeguate forme di tutela contrattuali e/o statali, deve essere

La stretta e sottile striscia di pavimento che viene sollevata verso la fine del pezzo, e lungo cui si dispongono i ballerini per poi afferrarsi, baciarsi o schiaffeggiarsi rapidamente e in successione, senza apparente motivo, sembra suggerire gli effetti di queste manipolazioni, anzitutto comunicative, del corpo. Se è vero, infatti, come scrive Arnd Wesemann che ciò che viene raccontato «non va sotto la pelle, ma è sotto la pelle: il corpo»³⁸, è altrettanto evidente come il complesso di segni, misure e funzioni qui dispiegato per conoscerlo mostri i suoi limiti. La ridotta lastra di vetro al margine di un lato del piano inclinato, dalle cui parti si dispongono una donna e un uomo, chiudendo circolarmente il pezzo non fa che accentuarlo. Attraverso un finissimo gioco di riflessi le immagini dei due individui si sovrappongono come a svelare l'inevitabile gioco di proiezioni a cui neppure la cosiddetta trasparenza scientifica dei mezzi e delle procedure può sottrarsi; al tempo stesso la malinconia che traspare dalla scena sembra rinviare al desiderio di una fusione reale dei corpi che rimane preclusa dai muri – fisici o mentali – che continuamente si ergono a presunta protezione dei corpi stessi.

Il pezzo successivo S³⁹, introducendo nelle *curve* e *profondità* della sessualità e dell'inconscio, è la risposta a questo bisogno⁴⁰. Uno schermo sullo

estremamente vigile e consapevole degli effetti di ogni sua scelta sul proprio corpo e dunque sulla propria vita, professionale e non. Per una messa a fuoco della figura e della vita del ballerino e del suo possibile “utilizzo” come modello dell'uomo occidentale nella post-modernità si rimanda allo spettacolo di Sasha Waltz *insideout* (2003) e alla pubblicazione del sociologo Stocker Karl (curata in collaborazione con Nadia Cusimano e Katia Schurl: *insideout*, Wien-New York 2003) che ne ha rappresentato una delle spinte propulsive e, al tempo stesso, un esito scientifico autonomo.

³⁸ WESEMANN, *Körper von Sasha Waltz an der Berliner Schaubühne*, 48 («Was erzählt wird, geht nicht unter die Haut, es ist unter der Haut: der “Körper”»).

³⁹ S, coreografia di S. Waltz, musica di J. Bepler, scenografia di H. Skuppelius - S. Waltz, costumi di S. Hagen-Schäfer - S. Waltz, video di E. Sussman - H. Skuppelius, luci di M. Hauk, drammaturgia di J. Sandig, in scena L. Densem, N. Mascia, G. Millwood, J. NaBi Ollson, V. Puodziunas, C. de Serpa Soares, T. Suzuki, L. Young; prima messinscena alla Schaubühne am Lehniner Platz di Berlino il 7 novembre 2000; video di J. Jeshel - B. Kramer, Nachtaktivfilm 2000.

⁴⁰ Afferma la Waltz durante un'intervista: «Senza “Körper” non avrei fatto “S”, i pezzi hanno in ogni caso un legame. “S” è come una risposta a “Körper”, un eco o la prosecuzione di una frase» (in P. LAUDENBACH, *Paradise Lost: “S” wie Sex, Schaubühne und Sündenfall: Sasha Waltz über ihr neues Stück*, «Tip Berlin Magazin», 22 [2000], 80-82: 81; «Ohne “Körper” hätte ich “S” nicht gemacht, die Stücke haben auf jeden Fall eine Verbindung. “S” ist wie eine Antwort auf “Körper”, ein Echo oder die Weiterführung eines Satzes»).

sfondo proietta una superficie liquida e l'uomo di fronte ad esso, questa volta del tutto nudo, è disteso in tutta la sua massiccia corporeità: una corporeità percorsa ed esplorata dalle carezze degli altri ballerini (fig. 4). Sembra un uomo addormentato, immerso negli abissi dei propri desideri, così come gli altri individui che – una volta liberatisi dei propri abiti, di epoche e ruoli tra i più diversi⁴¹ – si uniscono a lui in una sensuale danza erotica (fig. 5). Un sonno freudianamente carico di attività, dunque, proprio come quell'oceano primordiale o liquido amniotico in cui si genera la vita e che l'improvviso accendersi di un ampio rullo a terra con sopra proiettata un'ennesima superficie marina sembra evocare. È in quest'acqua, non distillata come quella di un laboratorio, ma densa, increspata di onde, che i corpi di cui sopra, quali feti ancora amorfi e ciechi, lentamente cominciano a prendere confidenza con le proprie possibilità di movimento, fino a conquistare la posizione eretta e ad abbracciarsi l'un l'altro.

Fig. 4



⁴¹ Scrive Harriet Dreier: «I costumi variano dalla crinolina, passando per il costume da bagno sino ad arrivare alla sottoveste [...] Sasha Waltz lascia che i suoi danzatori depositino bene i loro abiti al guardaroba. Ci si dimentica della nudità degli attori e ci si meraviglia con l'andare avanti che si sia vestiti» (H. DREIER, *Das Spiel mit dem Sexus*, «Spiegel», 8 novembre 2000, consultabile al link <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/sasha-waltz-das-spiel-mit-dem-sexus-a-101857.html>; «Die Kostüme wechseln von Reifrock über Schwimmanzug bis zu Petticoat» e poi aggiunge «Sasha Waltz lässt ihre Tänzer zu Recht ihre Kleider an der Garderobe abgeben. Man vergisst die Nacktheit der Akteure und wundert sich im Gehen, dass man selbst bekleidet ist»).

Fig. 5



La fessura a forma di “s” che fende il pavimento catturando e rigettando i corpi alla presenza è il simbolo più evidente di questa nuova dimensione, fisica e psichica insieme. Rompendo il piano cartesiano di *Körper*, essa rinvia a quel complesso di processi, contenuti e impulsi che, pur non affiorando alla coscienza e non essendo dunque saturabili da alcun concetto costituiscono un’esperienza fondamentale dell’esistenza umana, in tutti gli stadi del suo sviluppo. Il secondo quadro del pezzo, mettendo in scena i meccanismi profondi che regolano la vita affettiva, tanto nella formazione di una coppia quanto di un gruppo, lo dimostra. Sul pannello dello sfondo è dapprima proiettata una scenografia prospettica e claustrofobica, davanti a cui si consumano senza successo tentativi di incontro a due⁴²: ciascun soggetto sembra preda di un feroce autismo che lo lega ai propri fantasmi e proiezioni, almeno

⁴² Tra questi dis-incontri se ne ricordano alcuni: un uomo e una donna sono l’uno di fronte all’altro, a distanza molto ravvicinata, tentano di comunicare ma quello che emettono sono solo grida e urla; un’altra coppia si copre e si scopre, si veste e riveste, in modo meccanico, a tratti nevrotico, guardandosi dritta negli occhi oppure obliquamente, ma senza in realtà mai vedersi; una ragazza, in abito anni Cinquanta, cammina con la mano protesa in avanti verso quello che potrebbe essere il suo compagno: il suo sguardo rivela il desiderio di cercare un contatto, di regalare una carezza, ma lui di fronte ad ogni suo passo retrocede come se ne ricevesse un’aggressione, uno schiaffo.

fintanto che, sopraggiunto il contatto della pelle, non riesca ad abbandonarsi all'altro, senza distinzioni di genere. In un secondo momento (fig. 6), poi, lo schermo raffigura un paesaggio desolato, attraversato da fili dell'alta tensione e stormi di uccelli o aerei in volo, mentre il rullo a terra si trasforma in una strada metropolitana su cui otto ballerini, in abbigliamento per lo più ginnico, si incontrano e scontrano, uniscono e separano dando vita ad associazioni sempre nuove quanto instabili. In entrambe le scene la grammatica delle frasi sfugge, ma è sempre la danza a fare da tramite mostrando la possibilità di una comunicazione corporea che precede ed eccede qualsiasi discorso.

Fig. 6



La matrice fortemente visuale dell'intero pezzo, capace attraverso la sua densità simbolica di toccare la profondità dell'inconscio, emerge poi con particolare nitidezza nell'ultima sezione. Il rullo si colora ora dell'erba di un prato mentre il video sullo sfondo raffigura un paesaggio bizzarro, popolato di esseri surreali che s'intrecciano in combinazioni improbabili, così come i danzatori sulla scena. Si tratta di un'esplicita ripresa del *Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch, ma di cui lo spettacolo costituisce un potenziamento, frutto di un taglio e di un'apertura insieme. Anzitutto qui non c'è alcuna forma orizzontale di trittico, semmai si tratta di una pittura, anzi, di una pellicola a più sovrapposizioni in cui paradiso e inferno, sogno e realtà, passato e presente sono indistinguibilmente intrecciati. La proiezione di una

giraffa sullo schermo durante il passaggio di una donna in abito principesco sul palco lo visualizza efficacemente (fig. 7). Nel dipinto questo particolare evoca la scoperta di nuove forme di vita in seguito ai viaggi di esplorazione, qui invece, grazie alla giustapposizione del suo profilo a quello della ballerina, sembra suggerire un esotismo interno all'essere umano. Un discorso analogo vale forse per la donna ricoperta di pasta fresca che tenta di vestirsi e scoprirsi insieme (fig. 8): l'uovo sullo sfondo rinvia simbolicamente a un'unità originaria e, insieme, alla genesi della pluralità, dice una forza germinale e multipla che i corpi sulla scena tentano dall'inizio dello spettacolo di dischiudere variamente sperimentando se stessi.

Fig. 7



Fig. 8



*noBody*⁴³ si distacca fortemente da questo tripudio di colori, materie e visioni dilatando invece il *vuoto*, ciò che non ha dimensione (fig. 9). Realizzato in seguito alla scomparsa improvvisa della madre di Sasha Waltz, il pezzo s'interroga – come suggerisce il titolo stesso – sull'assenza del corpo ma più approfonditamente su quella vita priva di confini che insieme lo abita e trascende. Per far questo l'artista mostra e, al tempo stesso, vela le aperture sulle pareti della Schaubühne con pannelli trasparenti, pannelli tagliati a metà da una piccola fessura come a voler dischiudere un'imperscrutabile profondità e illuminati ai margini laterali da potenti luci al neon che sembrano dilatarne i confini. Il continuo sfiorarne la superficie, per poi allontanarsi, delle figure alle loro spalle – ben lontano dal caldo e concreto contatto fisico di S – accentua ulteriormente questo effetto espansivo, mentre il

⁴³ *noBody*, coreografia di S. Waltz, musica di H.P. Kuhn, scenografia di T. Schenk - S. Waltz, costumi di B. Skodzig, luci di M. Hauk, drammaturgia di J. Sandig, in scena M. Aristegui, R. Aozane Bilibio, H. Cheng, C. Deluy, L. Densem, J.K. Diaz de Garaio Esnaola, L. Dunberry, A. Ebbert-Scholl, Su-Mi Jang, H.-W. Klohe, N. Mascia, T. Mercy, G. Millwood, M. Mualem, J. NaBi Olsson, S. Queliz, C. de Serpa Soares, L. Siegmund, N. Steinwarz, T. Suzuki, M. Thomas, J. Wada, L. Young, M. Zamir, S. Zouk-Harder; prima messinscena alla Schaubühne am Lehniner Platz di Berlino, il 23 febbraio 2002; video di S. Waltz, *Nachaktivfilm/ZDF/Arte* 2002.

gioco illuminotecnico che rende satinato il vetro e i flash prodotti da uno stroboscopio in una sequenza successiva annullano la chiarezza e distinzione geometrica di *Körper*.

Fig. 9



A differenza che nei pezzi precedenti, inoltre, l'ampio palcoscenico viene percorso senza meta da 25 individui solitari che con indosso abiti anonimi, quasi indistinguibili dal bianco e grigio che dominano lo spazio, paiono senza peso e forma: si tratta di anime che vagano in un regno imprecisato dopo la morte, esseri viventi alle prese con i propri vuoti interiori oppure con le proprie possibilità e orizzonti sottili? La domanda rimane senza risposta, ciò che è certo è che il loro movimento non segna alcuna evoluzione visibile né lascia traccia sul palcoscenico, neppure una volta che alle loro spalle compaiono le mura di un edificio antico, con archi ogivali e finestre illuminate, come a suggerire che si tratta di un nulla, o infinito, insito nella stessa quotidianità. Conferma ulteriore a questa interpretazione viene da alcune scene di gruppo di particolare effetto in cui i ballerini si abbassano e si sollevano, muovono la testa e gli arti in modo perfettamente sincronizzato, ma anche alienato (fig. 10). Come scrive Peter Laudenbach, queste sequenze paiono infatti versioni astratte di quei «luoghi di fragorosa

non-vita»⁴⁴ che animano la società: dalle metropolitane affollate alle palestre, dalle fabbriche alle discoteche.

Fig. 10



L'enorme pallone di stoffa bianca che cade improvvisamente sul palco introduce, infine, nella parte più strettamente legata all'esperienza emotiva della morte. Il tessuto di questo elemento scenico assomiglia a quello di un paracadute o di una mongolfiera ma l'aria di cui si riempie proviene misteriosamente dal soffitto, e anziché sollevarlo in volo, una volta chiuso, lo schiaccia al pavimento, come a simboleggiare una forza esterna che s'impone alla realtà. La pioggia di coriandoli neri così come le frequenti inquadrature dall'alto – una novità rispetto a quelle molto strette di *Körper* o a quelle, seppur d'insieme, ma sempre frontali di *S* – accentuano ulteriormente l'impressione di una quarta e misteriosa dimensione. Pur nella sua leggerezza e plasticità, infatti, l'enorme oggetto viene percepito come una minaccia dai soggetti in palcoscenico: essi vi si avvicinano e allontanano spauriti, una volta morti ne vengono risucchiati; solo una donna sembra riuscire ad accettare l'incognita della

⁴⁴ P. LAUDENBACH, *Letzte Bewegungen. Ende der Körper-Trilogie: noBody von Sasha Waltz an der Schaubühne*, in «Tip Berlin Magazine», 5 [2002], 62-63: 63 («Orten des tobenden Nicht-Lebens»).

“nuvola”⁴⁵ abbandonandosi ad essa e lasciandosi sollevare così in aria (fig. 11). Tuttavia alla fine del pezzo i danzatori la sgonfiano e accartocciano a terra come a volerne rimuovere la scomoda presenza.

Fig. 11



⁴⁵ Dall'intervista con Claudia de Serpa Soares, 22 settembre 2015, Berlino.

3. Corpi che spaziano

Da questa prima ricostruzione degli spettacoli attraverso i rispettivi setting scenografici emergono con nitidezza le prospettive da cui Sasha Waltz ha guardato di volta in volta al proprio oggetto d'indagine, così come le "superfici" che ne vengono conseguentemente messe a fuoco: si parte dalla misurazione e dall'impiego della natura strettamente fisica del corpo a opera delle scienze matematiche e fisiche – estranee, però, agli orizzonti dischiusi dalla teoria della relatività di inizio secolo scorso – per passare alla resa astratta della sfera sessuale e allo sprigionamento simbolico dell'inconscio e di altri piani sottili, e terminare infine con il piano metafisico chiamato in causa dall'esperienza tanto della morte quanto della dissoluzione del singolo nella collettività e più ampiamente nel flusso del divenire.

Leggendo le partiture coreografiche in questo ordine, pare così di assistere – sempre proseguendo con la metafora fotografica – a un progressivo ampliamento dell'*angolo di campo* che insieme a ogni nuova dimensione spaziale guadagna una porzione in più di corpo. Tuttavia, se si approfondisce la relazione tra spazio disposto scenograficamente e spazio, per così dire, "esposto corporalmente" ci si accorge che tanto il primo quanto il terzo spettacolo mettono in scena una diversa, seppur equivalente, *riduzione* dell'oggetto d'indagine. È come se esso venisse assoggettato a un'inquadratura o troppo stretta o troppo ampia incapace di metterne a fuoco la differenza specifica, ma al tempo stesso si dimostrasse in grado ogni volta di sottrarsi a questi scatti deformanti creando sfasature e spazi propri di espressione che trovano in *S* il loro libero sviluppo. L'esame di alcuni brevi passaggi chiarisce meglio l'ipotesi interpretativa.

All'effetto di appiattimento e omologazione generato dal campo bidimensionale di *Körper* fanno da contrappunto, prima ancora dell'inizio dello spettacolo, i dettagli fisici forniti sui danzatori. Un piccolo display così come il programma di sala⁴⁶ ne indicano peso, altezza

⁴⁶ Notizia di questo display – di cui non vi è traccia nel video dello spettacolo analizzato – si trova nella recensione della prima dello spettacolo firmata da Arnd Wesemann (WESEMANN, *Körper von Sasha Waltz an der Berliner Schaubühne*, 50-51). Si ricordano però, a titolo esemplificativo, i segni particolari di Luc Dunberry riportati sul programma di sala di questa prima messinscena: «1969, maschio, canadese, 173 cm, occhi azzurro-grigi, 64 kg, 98-90-101, capelli biondo scuro, 9-10 ore di sonno, pelle molto pallida, contrassegno di nascita in fronte» (in SCHAUBÜHNE AM

e altri “segni particolari” preannunciando non soltanto il taglio della rappresentazione – il corpo in quanto sistema fisico – ma anche l’ineludibile specificità di ciascun individuo. In un *ensemble* multietnico come quello creato appositamente da Sasha Waltz per l’occasione simili differenze corporee – prima ancora di qualsiasi appartenenza culturale o storia personale – sono particolarmente evidenti e risuonano come una critica tanto ai rigidi canoni estetici della danza accademica quanto ai modelli di bellezza proposti dai media⁴⁷. Questa messa a fuoco dell’originalità fisica viene poi spinta all’estremo da quelli che Susanne Foellmer definisce “centauri”⁴⁸ ovvero doppie essenze ottenute dalla combinazione di tre ballerini e dall’ausilio di un drappo nero a nascondere i punti di snodo. L’impressione grottesca generata da queste figure – dalle teste multiple o in cui parte superiore e inferiore del corpo sono rivolte e si muovono in senso contrario, ma che pur sempre conservano un’unità e una bellezza d’insieme – più che mirare a decostruzioni o deformazioni alla Meg Stuart o Jérôme Bel sembra alludere

LEHNINER PLATZ, *Körper / von Sasha Waltz / Uraufführung*; «1969, male, Canadian, 173 cm, blue grey eyes, 64 kg, 98-80-101, dark blonde hair, 9-10 hours of sleep, really pale skin, birth mark on forehead»). All’interno del pezzo questa messa fuoco delle differenze corporee viene poi portata avanti e approfondita anche attraverso i monologhi recitati (cfr. *supra*, nota 34 e *infra*, nota 49).

⁴⁷ Risponde in un’intervista la Waltz: «Cos’è ideale? Persino al Berliner Friedrichstadtpalast o alla Staatsoper, dove le ballerine corrispondono presumibilmente tutte all’immagine del corpo perfetto – alte, magre, bionde – io vedo, se si guarda bene, corpi molto diversi. E poi sono davvero belle le ballerine magrissime? [...] I miei ballerini risultano forse belli, ma non corrispondono ad alcun ideale di bellezza. La maggior parte ad esempio sono bassi. Sono belli perché sono consapevoli dei loro corpi. Questo porta gli spettatori a trovarli belli» (N. BLEUEL - S. WENNER, *Was heißt hier schön? Jung, dünn, blond - wie entstehen ästhetische Ideale? Ein Gespräch mit der amerikanischen Philosophin Judith Butler und Sasha Waltz, Choreographin und Intendantin an der Berliner Schaubühne*, «Die Zeit», 28 giugno 2001, consultabile al link http://www.zeit.de/2001/27/Was_heisst_hier_schoen_; «Was ist denn schon Ideal? Selbst im Berliner Friedrichstadtpalast oder der Staatsoper, wo die Ballerinas angeblich alle dem Bild des perfekten Körper entsprechen – groß, dünn, blond –, sehe ich doch, wenn ich genau hinschaue, sehr unterschiedliche Körper. Und sind die superdünnen Ballerinas wirklich schön? [...] Meine Tänzer wirken vielleicht schön, entsprechen aber nicht dem Schönheitsideal. Die meisten sind zum Beispiel sehr klein. Sie sind schön, weil sie sich ihrer Körper gewahr sind. Das bringt die Zuschauer dazu, sie schön zu finden»).

⁴⁸ Cfr. FOELLMER, *Am Rand der Körper*, 210.

a corporeità ai margini delle convenzioni, e dell'umanità stessa, che rappresentano tuttavia organismi viventi a tutti gli effetti⁴⁹.

La dissociazione tra gesto e parola, operata ripetutamente durante il pezzo, approfondisce ulteriormente la questione mostrando l'inafferrabilità ultima del corpo da parte di qualsiasi definizione o concetto. Una donna, interpretata da Claudia de Serpa Soares e vestita di un trasparente abito di garza rossa, esordisce dicendo: «Questo è il mio corpo» e poi, dopo averne mostrato il lato frontale, il profilo e quello posteriore aggiunge «Non l'ho proprio scelto. Sono semplicemente nata più o meno così»⁵⁰. Il corpo è qui esibito in quanto pura *res extensa*, tuttavia

⁴⁹ *Ibi*, 214. Per un primo sguardo sulle diverse forme e funzioni assunte dal corpo all'interno della scena contemporanea, tra arti visuali e performance, si rimanda a queste prime letture: J. BEL - X. LE ROY - M. GOURFINK - KINKALERI - MK, *Corpo sottile: uno sguardo sulla nuova coreografia contemporanea*, a c. di S. FANTI/XING, Milano 2003; LEPECKI (a cura di), *Of the Presence of the Body*; FOELLMER, *Am Rand der Körper*; S. O'REILLY, *The Body in Contemporary Art*, London 2009, tr. it. *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino 2011; TRAUB, *Theater der Nacktheit*.

⁵⁰ Il monologo completo recita: «Questo è il mio corpo: lato posteriore, profilo e lato frontale. Non l'ho proprio scelto. Sono semplicemente nata più o meno così. Ora sono alta 1,84 m, peso 21 kg e mezzo e dentro il mio intero corpo ho 12 l d'acqua. Ho una testa, una piccola bocca e due grandi occhi marroni. Non ho preso i bellissimi occhi verdi di mia madre. Non è semplicemente accaduto. Invece ho preso tutti i puntini sulla mia pelle e i tanti capelli dalla parte di mio padre. Normalmente non ho molti problemi col mio corpo. Qualche volta solo ho questo stupido herpes sulle mie labbra e lo detesto davvero. E una volta al mese ho questo orribile dolore intorno a tutto il mio stomaco. Voglio dire che i miei seni diventano più grandi, il mio stomaco pure e io mi sento proprio come se fossi dentro un altro corpo. Poi penso che ci siano due cose che dovrei smettere di fare. Primo: smettere di mangiarmi le unghie. Le mie mani sono semplicemente orribili ma talvolta è davvero troppo difficile. Secondo: smettere di fumare. Non ho mai fatto una radiografia, ma sono sicura che i miei polmoni devono essere abbastanza neri» («This is my body: Back side, profile and front side. I didn't really choose it. I was just born more or less like this. Now, I am 1,84 m, my weight is 21kg and a half and inside my whole body I have 12 litres of water. I have a head, a small mouth and two big brown eyes. I didn't got the beautiful green eyes of my mother. It just didn't happen. Instead I got all this points in my skin and a lot of hair from my fathers side. Normally I don't have big problems with my body. Just sometimes I have this stupid herpes on my lips and I really hate it. And once a month I have this horrible pain all around my stomach. I mean my breasts get bigger, my stomach gets bigger and I just feel that I am inside another body. Then, I think there are really two things that I should stop doing. First: stop biting my nails.

il discorso fa accenno a un'identità e a una storia difficilmente esprimibili in termini sia fisico-numeriche sia linguistici. Un simile sfasamento tra *Körper* – corpo oggetto – e *Leib* – corpo vissuto –⁵¹ diviene poi più evidente nel momento in cui la danzatrice, procedendo a elencare e descrivere le parti del suo corpo, indica il viso nella parte superiore del busto, la bocca nell'ombelico e gli occhi nei capezzoli mentre una figura muta, interpretata da Davide Camplani e anonimamente vestita di nero al suo fianco, mostra le corrispondenze esatte.

Mettendo in crisi la relazione convenzionale tra segno e designato, la Waltz sembra suggerire un fare e un pensare strettamente corporei e con essi la possibilità di nuovi spazi di significazione⁵². Come scrive infatti Judith Butler a partire da questo pezzo, le norme e le convenzioni – di cui il linguaggio è parte integrante – permettono di convivere e capirsi; tuttavia, una volta preso atto che nessun essere umano è in grado di corrispondere pienamente a questi modelli artificiali, si diventa paradossalmente liberi di partecipare alla loro radicale decostruzione e ricreazione (fig. 12)⁵³. In gioco c'è la possibilità, e necessità, di dare espressione all'infinito potenziale insito nell'essere umano, di riscoprire e riattivare tutte quelle corrispondenze tra organi e funzioni, processi fisici e psichici – per restare alla sequenza performativa appena ripercorsa – che non solo le culture orientali – quali la medicina tradi-

My hands are just horrible but sometimes it is just too hard. Second: stop smoking. I never did an X-ray, but I'm sure that my lungs must be quite dark»).

⁵¹ Questa distinzione viene posta da Husserl nel V delle sue *Meditazioni cartesiane* e rappresenta un punto di snodo e confronto imprescindibile per le principali teoresi sul corpo elaborate successivamente (da Merleau-Ponty a Deleuze e Guattari, oppure Nancy), teoresi molto spesso richiamate anche negli studi di danza. A titolo esemplificativo si ricordi il recente studio di P. SABISCH, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the Works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*, München 2011.

⁵² Un effetto analogo di scollamento tra gesto e parola è sortito da un'altra scena di grande impatto in cui i ballerini percorrono semplicemente lo spazio ripetendo ad alta voce – in sequenze variabili e personali – frequenti “Yes” o “No”.

⁵³ J. BUTLER, *Body recognizable / unrecognizable. Body and “Körper” from Sasha Waltz*, in WALZT - WALTZ (a cura di), *Cluster*, 70-71. Altre interessanti riflessioni della filosofa sulla trilogia della Waltz si trovano nei seguenti articoli: *Das Gewicht der Schwachen. Abweichung von der Norm: Die Galionsfigur der Gender-Forschung Judith Butler über Körper und Körper-Kontrolle*, «Süddeutsche Zeitung», 15 maggio 2001, 13; BLEUEL - WENNER, *Was heißt hier schön? Jung, dünn, blond - wie entstehen ästhetische Ideale?*

zionale cinese o quelle di ascendenza indiana – ma le stesse origini del pensiero occidentale attestano⁵⁴.

Fig. 12



⁵⁴ A tal proposito si rinvia al classico di R.B. ONIANS, *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*, Cambridge 1951, tr. it. *Le origini del pensiero europeo intorno al corpo, la mente, l'anima, il mondo, il tempo e il destino*, Milano 2002.

Per quanto riguarda *noBody* il discorso è più sottile e radicale al tempo stesso. L'intero spettacolo si regge su un esplicito, ma apparente, paradosso ovvero quello di rendere visibile il non-visibile, che anima ed eccede il corpo, attraverso il corpo stesso. La famosa scena in cui sei danzatori indossano dei coni di legno lo mostra efficacemente (fig. 13): immagine platonica della carne quale prigioniera dell'anima, questi costumi sono animati non da "puri spiriti" – come diverse strategie tecnico-scenografiche avrebbero consentito – bensì dai ballerini stessi. I movimenti di rotazione o di apertura all'esterno delle braccia, ripetuti con una certa frequenza e a grandissima velocità da alcune ballerine e, ancora, l'inarcamento del busto di altre, ricordando la fenomenologia corporea di pratiche religiose o sintomi isterici di negazione dal corpo, evocano poi – pur se per motivi e con fini differenti – una purezza spirituale raggiungibile soltanto per brevi attimi, pena la dissoluzione fisica stessa.

Fig. 13



L'effetto di simili scelte coreografiche è quello di riportare spiralicamente il fuoco dell'attenzione sul *corpo*. Evocando ciò che non ha dimensione attraverso i tentativi, pur sempre parziali e contingenti, del fisico di eccedere i propri stessi limiti, l'artista non fa infatti che mostrare tracce di infinito – anzi sarebbe meglio dire di trascendenza, ovvero “che supera i limiti” – nel corpo stesso⁵⁵. La distensione di braccia e gambe verso punti irraggiungibili, movimenti repentini e vorticosi sempre sul filo della rottura dell'equilibrio e ancora le famose sequenze di gruppo in cui i danzatori formano un organismo unico con lo spazio, il cosiddetto «vortice»⁵⁶, lo mostrano efficacemente. Tuttavia, in questa come nelle altre opere, il principio d'individuazione non vie-

⁵⁵ Afferma la coreografa in un'intervista: «Ho cercato di sciogliere il paradosso di rappresentare il non corporeo attraverso il corpo quando mi sono decisa per un gruppo grande di danzatori. Si tratta della dissoluzione dell'individuo nel gruppo, così che sorga un nuovo organismo. Una sorta di massa fluida – non in senso politico ma contenutistico – al fine di rendere visibile che i confini di un corpo si dissolvono in qualcosa di più grosso, che non ha esso stesso alcun confine rigido» (*Den Körper sehen, die Seele spüren. Die Berliner Choreografin Sasha Waltz kommt mit “noBody” zum Laokoon-Finale - Interview*, «Welt Online», 6 settembre 2002, consultabile al link <http://www.welt.de/print-welt/article410241/Den-Koerper-sehen-die-Seele-spue-ren.html>; «Das Paradox, das Nichtkörperliche mit dem Körper darzustellen, habe ich zu lösen versucht, indem ich mich für eine große Gruppe von Tänzern entschieden habe. Es geht um die Auflösung des Individuums in der Gruppe, so dass ein neuer Organismus entsteht. Eine Art flüssige Masse – nicht im politischen, sondern, im Stofflichen Sinne. Um sichtbar zu machen, dass sich die Grenzen eines Körpers in etwas Größerem auflösen, das selbst auch keine festen Grenzen hat»).

⁵⁶ Come rivela la Waltz: «Io credo che ci sia una ragione per cui i pezzi hanno un tale effetto immediato sugli spettatori. Ha a che fare con la veridicità del movimento, con questo contatto reale e reciproco dei corpi. È qualcosa che si può percepire da spettatore in modo evidente, poiché passa attraverso il proprio corpo, tu provi quasi le forze su di te. Quando un intero spazio sembra muoversi come un vortice, allora c'è dentro una logica che lo spettatore può capire, la vista si trasforma in qualcosa di corporeo» (SCHLAGENWERTH, *Sasha Waltz*, 36; «Ich glaube, das ist auch ein Grund, warum die Stücke eine so sinnliche Wirkung auf die Zuschauer haben. Es hat mir der Wahrhaftigkeit der Bewegung zu tun, mit diesem ehrlichen Kontakt der Körper zueinander. Es ist etwas, was man als Zuschauer deutlich wahrnehmen kann, weil es durch den eigenen Körper geht, du erfährst quasi die Kräfte an dir selbst. Wenn sich ein ganzer Raum wie ein Strudel zu bewegen scheint, dann steckt darin eine Logik, die der Zuschauer nachvollziehen kann, das Sehen transformiert sich in etwas Körperliches»).

ne mai meno. Avversa a ogni forma di agglomerato indistinto⁵⁷, la coreografa ha infatti cura che il singolo sia sempre ben distinguibile, pur muovendosi all'unisono con gli altri, e soprattutto che a turno si stacchi dal flusso comune innescando una dialettica con esso. Basti pensare a una delle sequenze finali dello spettacolo, in cui un individuo vestito di rosso – colore per eccellenza del reietto – si infila letteralmente negli abiti ancora indosso all'amico morto nello strenuo tentativo di riportarlo in vita. Come scrive Caroline Ecke⁵⁸, questo gesto irrazionale non è soltanto un atto di lutto ma di disobbedienza; è il non omologarsi alla massa che lo guarda inane e attonita; è resistenza e affermazione ultima da parte del corpo di qualcosa che eccede il corpo stesso.

In *S* non si assiste ad alcuna forma analoga di dissociazione o paradosso. La ragione è che in questa coreografia è proprio il corpo in quanto *potere creativo* ad essere messo al centro, in una perenne metamorfosi di cui esso è soggetto e oggetto, insieme allo spazio circostante. Come afferma la Waltz, infatti, la sessualità è qui intesa – lontano da ogni forma di cinismo o volgarizzazione – quale forza che «si può trovare anche in natura»⁵⁹. Dalla materia solo apparentemente inerte di *Körper*, o dai suoi sporadici centauri, si passa a un vero e proprio inventario di possibili incontri e forme ibride – a metà tra l'umano e

⁵⁷ L'artista dice: «Il corpo complessivo è allora quasi identico a quello singolo. Un elemento. In un grande gruppo io posso riconoscere ogni corpo singolo, la sua forza o energia – come io la chiamo sempre [...] C'è una differenza tra un gruppo e una massa. Io ho sempre dei problemi con la massa. Mi chiedo: come può la gente desiderare così tanto essere in una massa e venire sommersa dagli altri? Io personalmente ne ho paura. Ma forse è proprio questa la ragione per cui ora lavoro con un gran numero di danzatori» («Der Gesamtkörper ist dann fast identisch mit dem einzelnen. Ein Element. In einer großen Gruppe kann ich jeden einzelnen Körper erkennen, seine Kraft oder Energie – wie immer ich das nenne [...] Es gibt einen Unterschied zwischen einer Gruppe und der Masse. Ich habe immer ein Problem mit der Masse. Ich frage mich: warum wünschen es sich die Leute so sehr, in einer Masse zu sein und von Anderen überflutet zu werden? Ich persönlich habe Angst davor. Aber vielleicht ist gerade das der Grund, weshalb ich jetzt mit einer größeren Anzahl von Tänzern arbeite»; BLEUEL - WENNER, *Was heißt hier schön? Jung, dünn, blond - wie entstehen ästhetische Ideale?*).

⁵⁸ Cfr. C. EMCKE, *Verwandlung als Form des Überlebens – Notizen zu den Choreographien von Sasha Waltz*, in WALTZ - WALTZ (a cura di), Cluster, 66-67: 67.

⁵⁹ BLEUEL - WENNER, *Was heißt hier schön? Jung, dünn, blond - wie entstehen ästhetische Ideale?* («man könnte sie auch in der Natur finden»).

l'animale, ma anche il vegetale e l'inanimato – coinvolti in un ritmo incessante di trasformazione che li supera e, al tempo stesso, non si distingue da essi. In modo complementare e insieme opposto, l'energia ricercata metafisicamente in *noBody*⁶⁰ trova qui espressione attraverso un intimo, all'inizio, e surrealistico, alla fine, dispiegamento visuale di processi ed effetti che trova la sua sintesi simbolica nell'elemento fluido: dall'oceano primordiale o liquido amniotico in cui si genera la vita del primo quadro al latte, così simile allo sperma, che alla fine del pezzo sgorga da uomini spaventapasseri su donne che se ne bagnano e alimentano per poi disegnare spirali a terra.

Le pulsioni e i sentimenti parzialmente neutralizzati in *Körper*, oppure in apparenza depurati da qualsiasi matrice corporea in *noBody*, trovano inoltre in questa coreografia un'esplicita trattazione. L'esigenza essenziale di riconoscimento che nel primo spettacolo passa attraverso il livello elementare del fisico – come mostrano il display e il programma di sala ma anche il monologo in cui un giovane disteso al sole vuole mostrare a una ragazza tutti quei dettagli che lo distinguono dagli altri⁶¹ – viene qui approfondita non solo allargandola agli aspetti dell'identità a cui accennano i diversi costumi di scena⁶², ma anche attraverso quella serie di meccanismi di proiezione o resistenze che regolano la vita affettiva e che trovano vivace rappresentazione nel secondo

⁶⁰ Si legge nel programma di sala: «“noBody” interroga l'esistenza materiale e spirituale del corpo, la sua assenza e presenza. Pone la domanda circa la trasformazione della materia in energia. La domanda circa la memoria del corpo» (SCHAUBÜHNE AM LEHNINER PLATZ, *noBody* / von Sasha Waltz / Uraufführung; «“noBody” stellt die Frage nach der materiellen und geistigen Existenz des Körper, nach seiner An- und Abwesenheit. Die Frage nach der Transformation von Materie in Energie. Die Frage nach dem Gedächtnis des Körpers»).

⁶¹ Del lungo monologo si riporta questo breve ed efficace passaggio: «Ho voluto mostrarle ogni cosa, ogni cosa che mi rende diverso da tutti gli altri, la lunghezza dei miei arti, il colore dei miei occhi, il mio picco della vedova e i peli sul culo, le mie lunga dita, e quelle dei piedi, e quindi le braccia, e il collo. Le lentiggini sui miei stinchi e sulle spalle» («I wanted to show her everything, everything about me that makes me different from everybody else, the length of my limbs, the colour of my eyes, my widow's peak and the hair on my bum, my long fingers, and toes, and fore arms, and neck. The frekles on my shins and shoulders»).

⁶² Gli abiti indossati variano dalla moda anni Cinquanta a quella contemporanea, dagli indumenti di adolescenti a quella di persone più mature, dall'abbigliamento per lo sport a quello per il lavoro, da costumi storici a “mise” fantastiche e surreali.

quadro. Analogamente la pulsione di vita e la pulsione di morte a cui la coreografa dà veste metafisica – ovvero letteralmente “oltre la realtà sensibile” – nello spettacolo che chiude il trittico vengono ripercorse in *S* nella loro esistenza e sviluppo organici: a partire dalle spinte di autoconservazione e, insieme, di autodistruzione da cui la vita prende le mosse nel primo quadro, per passare a quelle che ne regolano la crescita puberale e adulta nel secondo, fino a giungere al loro libero e onirico gioco immaginato nel terzo (figg. 14-15).

Fig. 14



Fig. 15



Infine alla dissociazione tra parola e gesto di *Körper* e all'afasia o urla di *noBody*, S risponde con il linguaggio del *simbolo*. Al passaggio non più soltanto da un secolo all'altro, ma a un nuovo millennio, questa coreografia sembra infatti riproporre il medesimo quesito posto dallo psicoanalista viennese nel suo celebre testo su *L'interpretazione dei sogni*⁶³: come riconoscere un significato ai sintomi del corpo, al suo linguaggio specifico e, in particolare, alla vita onirica e all'inconscio che lì si dispiega senza ridurlo né a un materiale di scarto della veglia – come lascerebbe presumere la scienza dispiegata in *Körper* – ma neppure a qualcosa che trascende il corpo stesso, sopraggiungendo dall'esterno – tesi rievocata in parte da *noBody* e menzionata da Freud nel suo riferimento alla divinazione degli antichi –?

In questo spettacolo – dagli evidenti tratti metacoreici⁶⁴ – la Waltz non fornisce una risposta ma una modalità di ricerca a partire già dal titolo. Esso è stato scelto nella sua massima astrattezza per consentire tanto al danzatore durante l'improvvisazione⁶⁵ quanto allo spettatore

⁶³ Cfr. S. FREUD, *Die Traumdeutung* (1900), tr. it. *L'interpretazione dei sogni*, Torino 2011.

⁶⁴ Per un approfondimento in merito si rimanda a AIMO, *Estasi del corpo. La danza «S» di Sasha Waltz*.

⁶⁵ I ricordi di Nicola Mascia e Claudia de Serpa Soares sono in tal senso estremamente densi e significativi. Entrambi i danzatori nelle interviste rilasciate ricordano,

nella fase ricettiva di immaginare il più ampio spettro di significazioni: da *Sexualität* a *Seele*, da *Schlaf* a *Schöpfung*, da *Speichel* a *Sperma*, da *Schlange* a *Schlacht* – ovvero da sessualità a anima, da sonno a creazione, da saliva a sperma, da serpente a lotta – la rete di associazioni e i piani di significazione sono così ampi da poter raccogliere sensi tra loro molto diversi, per non dire opposti, ma proprio per questo forieri di possibili e imprevedibili percorsi immaginativi. Come rivela infatti la coreografa in un'intervista:

Per me è sempre un problema parlare dei miei pezzi: cosa si può dire senza limitare lo sguardo, senza ridurre lo spazio di associazione. La lingua, con la quale si può parlare di un pezzo come Körper o S, è forse più poesia che la lingua delle asserzioni evidenti. Nelle antiche poesie, con le rime e la musica del ritmo, sorgono per me spazi che sono vicini a ciò che accade nei miei pezzi. Credo che una lingua che annuncia messaggi chiari non è adatta ai pezzi. Una poesia consente un'apertura, ha molti riferimenti e modi di lettura⁶⁶.

Prima di esporre il corpo – proprio e altrui – allo sguardo, alla parola e al contatto occorre forse riscoprire la precisione e il mistero, la delicatezza e la forza, la finalità e insieme l'assenza di scopi di arti come la danza e la poesia. Se la dialettica qui *mostrata* tra spazio “disposto” ed “esposto” ha mostrato, infatti, la capacità del corpo di eccedere qualsiasi sorta di campo, metodo o concetto disciplinare, la parola e il

infatti, il processo di creazione dello spettacolo come un intimo, libero e sorprendente gioco di associazioni e reinvenzioni di parole e materiali, gesti e movimenti, immagini e suggestioni. Un vero e proprio laboratorio immaginativo di cui il pezzo finale è risultato essere solo una piccola testimonianza, ma che ha segnato trasformazioni profonde nella ricerca artistica (e non solo) dei due artisti.

⁶⁶ In LAUDENBACH, *Paradise Lost: “S” wie Sex, Schaubühne und Sündenfall*, 82 («Es ist für mich immer ein Problem, über meine Stücke zu reden: was kann man sagen, ohne den Blick einzuschränken, den Assoziationsraum klein zu machen. Die Sprache, mit der man über ein Stück wie “Körper” oder “S” reden kann, ist vielleicht eher Poesie als die Sprache der eindeutigen Aussagen. Bei alten Gedichten, mit Reimen und der Musik des Rhythmus, entstehen für mich eher Räume, die dem nah sind, was in meinen Stücken passiert. Eine Sprache, die klare Botschaften verkündet, wird den Stücken nicht gerecht, finde ich. Ein Gedicht erlaubt eine Öffnung, hat viele Bezüge und Lesarten»).

gesto *vissuti* in prima persona possono accompagnare nella scoperta ed espressione del suo infinito *potere creativo*⁶⁷.

Dalla diagnosi alla cura.

Da spettatore ad attore.

Da lettore a scrittore.

Parole e gesti che non possono trovare né su un solo palcoscenico né in unico scritto il loro spazio, ma in una pratica dolce e ininterrotta di esposizione al proprio e altrui corpo: al mistero della vita.

⁶⁷ Sono molte le pratiche formative e terapeutiche che utilizzano le arti piegandole a fini e processi ad esse estranei e vanificandone, dunque, in ultima istanza l'efficacia. Rari, scarsamente diffusi, ma spesso più vicini di quanto non si creda i progetti e le persone che ne studiano e praticano con consapevolezza e rispetto il potere immaginativo e trasformativo. Tra questi ci si limita a ricordare il *teatro sociale* che vede in maestri, collaboratori e allievi proprio dell'Università Cattolica – all'interno della quale non solo chi scrive si è in gran parte formato, ma per una cui iniziativa il presente saggio è stato pensato e scritto – tra i maggiori studiosi e operatori. Per un primo approfondimento si rimanda dunque a C. BERNARDI, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma 2004 e ID., *Eros. Sull'antropologia della rap-presentazione*, Milano 2015, in particolare 5-8, 69-82, 87-90, 91-101.

finito di stampare
nel mese di aprile 2016
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)