

la rivista di **engramma**
luglio/agosto **2021**

183

**Alias. Miti còlti
sul (manu)fatto**

La Rivista di Engramma
183

La Rivista di
Engramma

183

luglio/agosto 2021

Miti còlti sul (manu)fatto

a cura di
Monica Centanni e Maurizio Harari

direttore
monica centanni

redazione
sara agnoletto, maddalena bassani,
maria bergamo, emily verta bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdalini, laura leuzzi,
vittoria magnoler, michela maguolo,
marco molin, francesco monticini, nicola noro,
lucrezia not, alessandra pedersoli,
marina pellanda, camilla pietrabissa,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna

comitato scientifico
lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, fernanda de maio,
georges didi-huberman, alberto ferlenga,
kurt w. forster, fabrizio lollini, natalia mazour,
sergio polano, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
183 luglio/agosto 2021
www.engramma.it

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

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

©2021 Edizioni Engramma

ISSN 1826-901X
ISBN carta 978-88-31494-64-9
ISBN digitale 978-88-31494-65-6
finito di stampare settembre 2021

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=183> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.
L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Miti còlti sul (manu)fatto. Editoriale*
Monica Centanni e Maurizio Harari
- 13 *A Clue to the Riddle of the Dareios krater / 'vaso di Dario'?*
Oliver Taplin
- 21 *Metamorfosi e peregrinazioni di Io.*
Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno
Concetta Cataldo e Rocco Davide Vacca
- 51 *ἄραξ δρώμενα. Un criterio per la relazione tra testi teatrali*
e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.).
Quattro casi: l'atto delfico' di Eumenidi; il volo sul carro
del Sole di Medea; la scena del matricidio in Coefore;
l'assassinio di Neottolema a Delfi in Andromaca
Monica Centanni e Alessandro Grilli
- 95 *Dal mito tragico all'immagine su vaso.*
Nuclei d'azione e dinamiche transmediali
Alessandro Grilli
- 123 *Il sileno e Dioniso.*
Un cratere campano con attore comico in costume
Ludovico Rebaudo
- 147 *La donna e il cavallo: persistenza di un paragone*
Claudio Franzoni
- 165 *Giorgio de Chirico, Le printemps de l'ingénieur*
Maurizio Harari
- 173 *Giuseppe Pucci. Scritti corsari di un archeologo classico*
Antologia da "Alias", supplemento culturale de "il manifesto"
2012-2021
presentazione e cura di Roberto Andreotti
- 269 *Bibliografia di Giuseppe Pucci*
a cura di Mara Sternini
- 297 *'Tradizione', fra memoria e oblio*
A dialogo con la Lettura corale di Incursioni.
Arte contemporanea e tradizione ("Engramma" n. 180)
2012-2021
Salvatore Settis
- 307 *Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa*
(1914-2021)
aggiornamento a cura di Alessandra Pedersoli

Giuseppe Pucci. Scritti corsari di un archeologo classico

Antologia da "Alias", supplemento culturale de "il manifesto" 2012-2021

presentazione e cura di Roberto Andreotti

§ Pino Pucci e "Alias". Presentazione

§ Antologia di 23 articoli di Pino Pucci pubblicati in "Alias", 2012-2021



di GIUSEPPE PUCCI

Pino Pucci e "Alias". Presentazione

Non è stato facile rimettere gli occhi, e soprattutto la testa, sugli articoli scritti nel corso degli anni da Giuseppe Pucci per/su "Alias". Il motivo è facilmente intuibile.

Ognuno di quegli articoli mi ha direttamente riguardato, anzi *investito*: in qualità di committente e di *editor*, ma anche di lettore antichista e, il più delle volte, di estimatore e amico. Tutte facce, in realtà, di un unico prisma. La collaborazione di Pino, nata un po' in sordina, divenne col tempo più regolare,

dando luogo a un dialogo che investiva di volta in volta non solo gli 'oggetti' relativi ai suoi incarichi - libri, mostre, ma anche certe scelte editoriali del supplemento ("questo sì, questo no") in materia di archeologia e storia dell'arte classica; sempre con una predilezione per la storia della ricezione - terreno su cui si stabilì da subito una naturale intesa di vedute.

Nonostante la nostra conoscenza fosse abbastanza recente, negli ultimi tempi l'interlocuzione si era approfondita per così dire all'indietro, lambendo le rispettive biografie: il patto, tacito, era di non abdicare mai alla franchezza, anche ruvida se necessario, e al confronto dialettico. In verità non passava quasi settimana che non ci sentissimo al telefono

(preferibilmente sulla linea fissa, come ormai accade sempre più di rado) o non ci scambiassimo messaggi di posta elettronica. Niente “whatsapp”: non utilizzo il canale. Si spaziava volentieri, scivolando senza alcuno sforzo su temi di interesse reciproco. A parte i libri: le persone, gli amici comuni, qualche volta la politica, la nostra vita privata. In occasione di mostre, convegni e presentazioni, Pino lasciava per qualche giorno la Toscana per venire a Roma, dove poteva contare su un invidiabile appartamento-biblioteca nel quartiere di San Giovanni. Capitava di darci appuntamento in città (l’ultima volta fu a Porta Pia, sotto al monumento del bersagliere) per salutarci, magari scambiarci cataloghi, letture fatte, impressioni dal vivo. La pandemia, com’è ovvio, aveva azzerato anche questa consuetudine.

Non saprei dire con esattezza a quando risale il nostro primo incontro, probabilmente fu all’epoca dei Festival dell’Antico organizzati d’estate sulla riviera romagnola. Mi colpì, questo lo ricordo bene, il fatto che Pino fosse uno dei pochi relatori a dotarsi di un supporto visivo molto ben allestito: utilizzava il videoproiettore, comandandolo dal suo pc, non per aggiungere banali *slides* di testo ma per ‘aumentare la realtà’ del parlato con le immagini, i confronti sinottici, i filmati, anche rari o inediti. Sia dal punto di vista tematico sia da quello comunicativo, Pucci era solito incrociare l’antico e il contemporaneo con naturalezza e convinzione, e questa è stata anche una delle sue carte vincenti nella collaborazione ad “Alias”, un settimanale culturale che sin dalla sua fondazione ha fatto dei temi classici e del corredo iconografico due punti di forza: in questo, Pino lo trovai già pronto – anche se come detto il suo approdo alla testata non fu precocissimo (“Alias” nasce nel 1998).

Mi sono soffermato su Pucci conferenziere (come docente non ne ho fatto esperienza diretta, avendo io studiato a Pisa), perché la sua *facies* pubblica, sempre brillante e popolare, valorizzava due caratteristiche peculiari dello ‘studioso’ – mai ‘a riposo’ nonostante il precoce, e per me un po’ misterioso, abbandono dell’Università. Si tratta di peculiarità che i lettori di “Alias” riscontravano puntualmente leggendo i suoi articoli: la versatilità digitale, che favoriva tra l’altro il costante aggiornamento scientifico ed editoriale, e l’interesse profondo, non certo ‘modaiolo’, per la *Classical Reception*. È sufficiente scorrere la bibliografia qui allegata per rendersi conto che il suo modo precipuo di intendere il Classico – pur

partendo da aree iper-tecniche e specialistiche come la terra sigillata, la stratigrafia e l'antiquaria – mordeva continuamente il freno. Per Pucci l'orizzonte dell'antico, e degli antichi, era sempre più in là dei pur necessari e rispettabili confini disciplinari. Quel che davvero lo appassionava era ragionare sulla Storia – in questo era profondamente intriso della lezione di Bianchi Bandinelli – e, *ça va sans dire*, sul presente, sul nostro presente. La sua 'archeologia' era sempre viva e pulsante, e ogni rivisitazione del passato non era mai un gingillarsi prezioso, riservato a pochi esperti.

Com'è nata, invece, la collaborazione di Pino al "il manifesto", anzi precisamente ad "Alias"? A giudicare dal pezzo più antico di cui io ho riscontro, credo che mallevadore sia stato Maurizio Bettini, già suo collega a Siena. Probabilmente fu Maurizio, che è stato anche uno dei professori decisivi per la mia formazione, a presentarci. Piano piano si stabilì un'intesa, che avrebbe arricchito in definitiva entrambi i contraenti. Chi vorrà rintracciare all'interno della bibliografia gli articoli (circa una novantina) usciti su "Alias" nel corso di quasi un decennio, potrà rendersi conto della varietà dei temi affrontati. In sintesi, la collaborazione con Pino è stata piacevole, dinamica e puntuale. Spesso era lui a fare proposte, talvolta anticipando le mie stesse richieste, ma sapeva anche stare al gioco della committenza, e aderiva con entusiasmo alle idee che gli venivano dalla redazione. Insomma per un giornale piccolo ma agguerrito come "il manifesto", egli costituiva una garanzia di competenza e di qualità unite da una instancabile *curiositas* pliniana, che lo spingeva sempre a ridosso del vulcano: gli piaceva sia esplorare territori meno consueti o ancora vergini, sia – da bravo 'giornalista' – farsi trovare sul luogo del delitto.

Nel compilare questa piccola antologia, inevitabilmente segnata dalla pressante assenza dell'autore, ho deciso di affidarmi soprattutto all'istinto del ricordo – se così posso chiamarlo. La mia preferenza è caduta perciò sui contributi che più mi ha divertito mettere in pagina, cioè 'vestire' – come sono solito dire ed ebbi modo di illustrare, anche a lui, nel corso di un convegno alla Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (EEHAR) nell'estate 2018.

I pezzi qui proposti si dividono grosso modo in tre gruppi: recensioni di saggi e monografie, perlopiù di argomento storico e archeologico;

recensioni di mostre temporanee (dagli Etruschi ai Borboni, da Ovidio a Canova, da Ulisse a Traiano); un terzo genere, che in molti casi incrocia parzialmente i primi due, è costituito dal più volte citato filone della ricezione del Classico: Pino seguiva con vivo interesse, ad esempio, gli artisti che si erano confrontati con la figuratività classica, come Giulio Paolini, – al quale dedicò l'estate scorsa un articolo per un numero monografico di "Alias" –, o lo scultore polacco Igor Mitoraj, che personalmente non mi ha mai convinto (è uno dei casi in cui si creavano tra noi delle divertenti frizioni di gusto). In conclusione, Pucci ha conseguito ottimi risultati anche nel 'secondo mestiere', giornalistico (ma io preferisco chiamarlo 'critico'), perché impiegava senza alcuno sforzo, io credo, gli ingredienti necessari: chiarezza espositiva, proprietà di linguaggio, rapidità nell'elaborazione dei testi (la competenza scientifica, va da sé, è un pre-requisito). Gli riconoscevamo tutti, poi, una invidiabile dimestichezza nell'utilizzo dell'informatica, come ho già accennato. Scaricava quotidianamente saggi e articoli, allineato alle ormai irreversibili modalità della ricerca scientifica online, e si era dotato nel tempo di una formidabile biblioteca digitale che generosamente metteva a disposizione degli amici. Io non faccio parte della comunità social, ma i ben informati mi dicevano che era assiduo nel 'postare' i suoi lavori nelle piattaforme condivise, dopo che erano stati pubblicati su carta.

Vorrei concludere questo breve ricordo con una nota privata. Ho giusto rivisitato il nostro carteggio e-mail, perlomeno quel che ne rimane nella pancia del mio MacBook (il vecchio istinto novecentesco mi porta a non cestinare subito le lettere scambiate con gli amici – comprese quelle di lavoro e di routine). In pratica si è salvato soltanto l'archivio degli ultimi anni, che è sufficiente però a farmi ritrovare intatto – dolorosamente intatto – lo spirito che presiedeva ai nostri scambi e soprattutto, che è quel che importa, lo spirito di Pino Pucci: cordiale, genuino, mai affettato. Trascrivo due brevi lettere, una estiva e una invernale. La prima è datata 31 luglio 2017.

Caro Roberto,

ti avevo cercato per accennarti a una mia idea. Sto per partire per un giro di qualche giorno, che mi porterà anche a Venezia. Lì vedrò la grande mostra di Damien Hirst, che come sai è un evento che ha già fatto molto scalpore. Mi intriga perché questo suo ultimo lavoro è tutto basato sul finto ritrovamento

archeologico di un relitto antico, e tutte le riletture dell'antico come chiave per accedere alla contemporaneità sono pane per i miei denti. Se non ne avete già parlato su "Alias" mi piacerebbe scrivere un pezzo a tutta pagina. Che ne pensi?

A presto, Pino

Quest'altra email, del 4 dicembre 2019, è dedicata a un noto collega e amico:

Caro Roberto,

reduce dai trionfi bavaresi, ho trovato il pdf del libro di Mario Torelli (me lo ha mandato non appena gli ho detto che lo avrei potuto recensire per "Alias"). Al di là delle novità che contiene, c'è come in tutti i lavori di Mario la capacità davvero non comune di usare le fonti archeologiche per fare storia nel senso più pieno. Penso che mi ci dedicherò i prossimi giorni, e poi te la mando, P.

Il testo della recensione, che trovate nell'antologia, uscì il 12 gennaio 2020. Torelli sarebbe sceso nell'Erebo a settembre, precedendo Pino Pucci di soli cinque mesi.



Antologia di 23 articoli di Pino Pucci pubblicati in “Alias”, 2012-2021

a cura di Roberto Andreotti

1. Bettini | Quella metamorfosi dal greco al latino - 8 luglio 2012
2. Ideologie del classicismo | Il falso Augusto di via Nazionale - 27 aprile 2014
3. Arte e guerra | Capolavori in cassa, l'occhio e le peripezie dei Monuments men - 17 gennaio 2016
4. Sabratha | E Gheddafi ci mise agli arresti domiciliari - 6 agosto 2017
5. Montani | Disautomatizzare le arti, con il sogno - 26 novembre 201
6. Traiano | Costruire, integrare: le virtù del princeps, in digitale - 8 marzo 2018
7. Ovidio | Una costellazione iconopoietica - 11 novembre 2018
8. Pollak | Intuizioni ed epilogo di un connoisseur - 17 febbraio 2019
9. Claudio | L'intrigante complessità dell'imperatore per caso - 12 maggio 2019
10. Etruschi | Sobri, rustici, originali, pronti per il Novecento - 2 giugno 2019
11. Canova | Plasmare il Moderno facendo propria la lezione dell'Antico - 16 giugno 2019
12. Borboni | Donazioni, scavi, tutela e moda pompeiana - 14 luglio 2019
13. Etruschi | Il gusto policromatico delle élites tirreniche - 8 settembre 2019
14. Odissea | Volterra-Sperlonga, un etruscologo sulle tracce di Ulisse - 20 ottobre 2019
15. Pompei-Santorini | Due città, due vulcani, un giorno solo - 1 dicembre 2019
16. Torelli | A Tarquinia ascesa e caduta di una grande famiglia etrusca - 12 gennaio 2020
17. Coarelli | Iside arriva a Roma, lezione di metodo (contro il ribassismo) - 8 marzo 2020
18. Tombe etrusche | Gli acquerelli spillati dalla birra danese - 10 maggio 2020
19. Apollo Kounellis | La vena dionisiaca dell'artista-ierofante - 9 agosto 2020
20. Jackowski | L'antichità come l'ingese, per dialogare con il presente - 13 settembre 2020
21. Ulisse | Un eroe umano per questi tempi di crisi - 11 ottobre 2020
22. Settecento | Ercolano e Carlo III, un'avventura dello spirito - 15 novembre 2020
23. Narciso | Un affascinante difetto di realtà - 7 febbraio 2021



1. Bettini | Quella metamorfosi dal greco al latino

8 luglio 2012

di Giuseppe Pucci

Il Dio dell'Antico Testamento, si sa, non è stato tenero con il genere umano: non pago di averlo cacciato dall'Eden, gli ha fatto anche il dispetto di confondergli le lingue. Collocarsi "dopo Babele" significa – nella prospettiva indicata da George Steiner – abbandonare per sempre l'utopia di una lingua universale (sagacemente indagata da Umberto Eco, dalla Kabbalah all'Esperanto) e rassegnarsi alla condanna

della traduzione, cercando casomai nella diversità le possibili radici di un'*etica dell'ospitalità*. Perché non si traduce solo per necessità pratiche: esiste anche – ce lo ha spiegato Paul Ricoeur – "il piacere di abitare la lingua dell'altro" e quello, non meno gratificante, "di ricevere presso di sé, nella propria dimora di accoglienza, la parola dello straniero". Sono termini, questi, che di per sé proiettano la traduzione in una dimensione antropologica. E proprio all'antropologia della traduzione è dedicato l'ultimo, affascinante libro di Maurizio Bettini, filologo classico e scrittore noto al vasto pubblico anche per i suoi interventi sulle pagine culturali di Repubblica: *Vertere: Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, "Piccola Biblioteca Einaudi Ns", pp. XX-316, € 23,00. L'approccio antropologico – che caratterizza in modo originale tutta la produzione di questo autore – fa sì che l'esposizione spazi proficuamente fra culture diverse, alla ricerca dei diversi paradigmi che in ciascuna di esse definiscono l'operazione del tradurre.

In Nigeria tradurre equivale a "rompere" l'originale per poi ricomporlo in una narrazione che – come di norma nelle culture orali – fa ampio spazio alle varianti. In India il termine *vivartana* equipara la traduzione a una simulazione, a una riproduzione di tipo illusionistico che prescinde dalla fedeltà all'originale. In Cina il termine *fanyi* apparenta la traduzione al ricamo, quasi ne fosse il rovescio (un'immagine che si ritrova in Cervantes e che è stata ripresa modernamente anche da Borges e da Sciascia). Bettini

si concentra sull'antichità, anzi, va precisato, sull'antichità classica. Rimangono infatti fuori del suo orizzonte le civiltà del Vicino Oriente, dove pure la traduzione letteraria – basti pensare alle molte traduzioni dell'epopea di Gilgamesh dall'originale sumero – fu praticata per millenni. La ricognizione parte dal primo testo della letteratura occidentale che affronta esplicitamente un problema di traduzione: il *Poenulus* di Plauto. L'esilarante scena in cui uno schiavo traduce in maniera tanto spericolata quanto improbabile una conversazione tra un personaggio che parla punico e un altro che parla latino sembra l'illustrazione di un *bon mot* di Diderot: “non è necessario conoscere una lingua per tradurla, perché si traduce soltanto per persone che non la conoscono”; ma lo sguardo antropologico di Bettini ci dimostra che qui è operante il principio – assurdo per un traduttore moderno, ma non tale per la mentalità antica – della riarticolazione per similarità fonica: ovvero tradurre cercando all'interno della propria lingua delle parole simili per suono a quelle straniere. Lo impiegarono autorevoli letterati antichi, tra cui Varrone, ma non faceva diversamente – lo ricorda Tzvetan Todorov – Cristoforo Colombo nei suoi primi incontri con gli indigeni del Nuovo Mondo: quelli dicevano *Cariba* e lui intendeva *Caniba*, cioè sudditi del Gran Khan! Ma allora, come si pensa la traduzione a Roma?

Più di un lettore sarà sorpreso nello scoprire che mentre molte lingue neolatine adoperano per essa un verbo derivato dal latino *traducere* – nel senso di “portare al di là”, di “traghetare” un enunciato linguistico da un territorio culturale a un altro – i Romani stessi non usavano affatto *traducere* in questo senso (il primo a farlo – non si sa se per errore o per genialità – pare sia stato l'umanista fiorentino Leonardo Bruni), perché altri erano i paradigmi di riferimento. Quando Plauto si riferisce alla propria attività di traduttore (le sue commedie erano “adattate” da originali greci), usa il verbo *vertere*. Il suo significato letterale è “rovesciare” e si applica – ci spiega Maurizio Bettini – a tutte quelle situazioni in cui si produce una mutazione radicale (talora anche per magia: *versipellis* è in latino il lupo mannaro). *Vertere* riconduce insomma a una metamorfosi, che tuttavia non oblitera del tutto la forma originale: piuttosto vi convivono due nature, così come, per esempio, in Dafne tramutata da Apollo in alloro si assommano l'identità umana e quella vegetale. Il *vertere* romano non è tanto finalizzato a rendere fruibili in latino delle opere greche quanto a crearne di latine *metamorfosando* le greche. Perciò la traduzione a Roma

non è quasi mai letterale, è piuttosto una riscrittura. Cicerone, che di traduzioni si intendeva, diceva che più che tradurre i *verba*, si doveva tradurre ad *verbum*. Sembra un indovinello, ma Bettini ce ne dà la chiave: non si dovevano rendere le singole parole, ma il senso globale dell'enunciato e la sua forza espressiva. Il traduttore a Roma non è quello "invisibile" preconizzato da Norman Shapiro, ma uno che si mette in competizione con l'originale: un concetto, questo, che Bettini indaga in maniera penetrante, anche se rinuncia ad analizzare – perché già oggetto di una vasta bibliografia – il termine che in latino definisce esattamente questa pratica: *aemulatio*. Di tale categoria si servono invece con profitto gli storici dell'arte antica. Consapevoli di quanto l'estetica delle arti plastiche dipenda dalla linguistica, nel trattare oggi le copie di età romana di originali greci essi non cercano più – come nell'Ottocento – di arrivare attraverso quelle all'archetipo perduto, ma le guardano piuttosto come degli ipertesti che si innestano su uno o più preesistenti ipotesti (per dirla con Genette): insomma, un altro modo tutt'altro che pedissequo per vertere delle forme da una cultura a un'altra. Copiare dai Greci non era disdicevole, a patto di essere altrettanto – e magari più – bravi. Invece copiare da un altro autore latino che aveva a sua volta copiato un autore greco era considerato concorrenza sleale. Prendere da dentro la propria cultura era furtum; prendere dai Greci – che dopotutto i Romani avevano conquistato – non lo era. L'altro termine fondamentale del tradurre latino è *interpretari*. L'etimologia illumina uno scenario inatteso: per i Romani la traduzione ha a che fare con la mediazione (*inter*) e il prezzo (*pretium*); equivale a una transazione commerciale e il traduttore ne è il sensale. Del resto anche *hermenéia*, il termine greco per "traduzione", ha a che fare con Hermes, dio dello scambio e dei mercati. Il *fidus interpres* di cui parla Orazio non è – ci svela Bettini – il traduttore che, banalmente, si attiene strettamente all'originale, ma il mediatore affidabile, quello che non inganna le parti e dà a ciascuna quel che le spetta.

È difficile rendere conto della straordinaria ricchezza (e piacevolezza di scrittura) di questo lavoro. Se un appunto gli si può muovere, è quello di aver privilegiato la traduzione letteraria rispetto a quella di altri tipi di testi (politici, giuridici, religiosi, economici ecc.), perlopiù noti da iscrizioni, che non sono meno rilevanti per un'antropologia della traduzione. Che fare poi di testi decisamente borderline, come le *Res Gestae Divi Augusti*, l'autobiografia/testamento politico del primo imperatore? Certo, è un

documento storico, ma ci sono buone ragioni per considerarlo anche un'opera letteraria. Che fu tradotta in greco, adattando con varie astuzie lessicali il messaggio del destinatario alla cultura dei destinatari. L'ultima parte del libro è dedicata alla creazione del mito della traduzione perfetta, quella della Bibbia in greco. Se nel II secolo a.C. la cosiddetta *Lettera di Aristeo* garantiva l'autorevolezza di una traduzione *concordata* fra i Settanta sapienti inviati da Gerusalemme ad Alessandria, in seguito si giunse a sostenere che essi avevano lavorato senza avere contatti l'uno con l'altro e che, miracolosamente, tutte le traduzioni erano risultate assolutamente identiche: prova che c'era stata non una mera trasposizione in un'altra lingua, ma una riscrittura da parte del suo Autore. Può esistere qualcosa di meglio di un dio che si autotraduce? A tanta perfezione l'umana pratica del tradurre non potrà mai ambire, ma è pur vero che, come dice Steiner, "senza traduzione abiteremmo province confinanti con il silenzio".



2. Ideologie del classicismo | Il falso

Augusto di via Nazionale

27 aprile 2014

di Giuseppe Pucci

Il primo aspetto che intendo trattare a proposito della grande Mostra Augustea della Romanità inaugurata nel 1937 al Palazzo delle Esposizioni di Roma, è quello dell'ideologia. Il fatto che il bimillenario della nascita di Augusto - 23 settembre del 63 a.C. - cadesse a poca distanza dalla 'conquista' dell'Etiopia e dalla riapparizione dell'impero sui colli fatali di

Roma, rappresentò una ghiotta occasione per il regime. Va subito sottolineato che la Mostra non fu voluta da Mussolini, e neppure dal Minculpop, ma da studiosi e intellettuali, con in testa quel Giulio Quirino Giglioli che era stato il segretario della mostra archeologica organizzata nel 1911 dal Lanciani per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, e che essendo nel 1935 diventato deputato aveva accesso diretto al duce e alla sua segreteria personale. Giglioli era un formidabile organizzatore, una vera macchina da guerra, ma non avrebbe potuto realizzare un progetto così impegnativo senza la collaborazione entusiastica di un gran numero di studiosi. Come mai, ci chiediamo, tante intelligenze non mediocri - io stesso ho conosciuto bene sia Pallottino che Colini che Carlo Pietrangeli, vale a dire i tre che furono più vicini a Giglioli -; perché questi e altri studiosi di valore si fecero coinvolgere in quell'impresa e bruciarono incenso sull'altare della Romanità? Alcuni erano ferventi fascisti, e lo rimasero anche dopo la guerra, come Pallottino. Qualcun altro, certo, lo avrà fatto per opportunismo accademico, ma i più furono semplicemente sedotti dalla possibilità di parlare finalmente a un pubblico vasto, di 'educare le masse', di svolgere un ruolo incisivo nella società. Provarono insomma l'illusione di essere protagonisti di quel momento storico che esaltava l'antichità come premessa e promessa di un grande avvenire. Il grande avvenire non ci fu, ma come ha scritto Andrea Giardina, "gli archeologi... furono insostituibili nella delicata operazione di incastonare visivamente e materialmente l'antico nell'attuale, e contribuirono in modo determinante all'elaborazione di quell'estetica della romanità che era una

componente essenziale della rivoluzione antropologica fascista". Va poi detto che collaborarono pienamente a questa celebrazione anche istituzioni scientifiche e studiosi di nazioni "democratiche" come la Francia, l'Inghilterra, gli Stati Uniti (è noto per esempio l'entusiasmo manifestato dall'archeologa inglese Eugenie Strong, grande ammiratrice di Mussolini). Unica eccezione rilevante fu la Russia, che non partecipò per ovvi motivi politici.

Rivoluzione e pacificazione

Ma a proposito dell'ideologia che presiedette alla Mostra, la chiave di volta fu certamente il parallelo tra l'impero romano e l'impero dell'Italia fascista. Il fascismo aveva bisogno di richiamarsi a un passato glorioso per legittimare il proprio ruolo: doveva cioè *costruire* un passato che potesse dare una coscienza di nazione al paese e convincere gli italiani che, in quanto eredi del più grande impero della storia, erano predestinati a conquistarne un altro. Le rivendicazioni "imperiali" per l'Italia, in nome della grandezza di Roma antica, erano già presenti – anche se in modi diversi – in Crispi e in Giolitti, e la Mostra archeologica del 1911, realizzata da Lanciani alla vigilia dell'impresa di Libia (e il Museo dell'Impero che ne fu la filiazione) preconizzavano chiaramente un nuovo impero italiano. Ora il nuovo impero era acquisito, ma bisognava giustificarlo. La Mostra del '37 servì in primo luogo a questo. A tal fine si equipararono le conquiste del fascismo alla stabilità data da Augusto a Roma dopo decenni di guerre civili, e si procedette all'assimilazione di Augusto e Mussolini. Giglioli nel suo discorso inaugurale fu esplicito: come Augusto, Mussolini ha attuato la rivoluzione e subito dopo la pacificazione, tanto che si possono riferire all'uno le parole che furono dette dall'altro, "per aver salvato i cittadini [...]tutta Italia giurò nelle mie parole e mi supplicò di essere suo Duce". Il latinista Gino Funaioli stabilì un'equazione perentoria: "Augusto vale rivoluzione, innovazione, tradizione. Dare il colpo di grazia a ciò ch'è morto, rianimare le risvegliate idealità antiche, creare e ricreare: questo è fascismo".

Se sfogliamo le pubblicazioni scientifiche di quegli anni, vediamo che gli storici fecero a gara nel ricercare analogie fra Augusto e Mussolini. Entrambi – si sottolineava – avevano favorito la crescita demografica, difeso la morale e la famiglia, rilanciato l'agricoltura e i suoi valori, trasformato la milizia di parte in milizia nazionale, promosso grandiose

imprese urbanistiche e architettoniche. In *Augusto e Mussolini*, apparso proprio nel 1937, Emilio Balbo – del quale non sono riuscito a stabilire se avesse legami di parentela con Italo – sosteneva addirittura la superiorità politica del duce: quando Ottaviano iniziò la sua avventura, infatti, “l’impero già esisteva di fatto e di diritto”, mentre “ben diversa è l’opera ciclopica pensata ed attuata dal genio di Mussolini che, in un tempo brevissimo, di una Italiotta [...] agitata da continui disordini, ha saputo costruire un potente Impero senza produrre gravi scosse al Paese”. E concludeva: “per cercare l’uomo paragone di Mussolini bisognerebbe chiamare in causa Giulio Cesare”. Questo soprattutto perché mentre Cesare fu un grande condottiero, le vittorie militari di Augusto si dovettero alla bravura e all’esperienza di altri. Non c’è dubbio che le simpatie dello stesso Mussolini andassero a Cesare. Non tutti sanno che nel ’39 il duce scrisse un dramma in tre atti su Giulio Cesare in collaborazione con Giovacchino Forzano. Ma a rendere il parallelo con Cesare poco attraente per Mussolini c’era la fine infausta del dittatore romano, tant’è vero che nel dramma citato la scena del pugnamento fu eliminata, presumibilmente per motivi scaramantici, e sostituita dal racconto di un messaggero, alla maniera delle tragedie greche. Tutto sommato, Mussolini trovò più confacente identificarsi sul piano militare con Scipione l’Africano, il condottiero mai sconfitto – e il famoso film del 1937 fu il suggello dell’operazione –, mentre sul piano politico si lasciò assimilare ad Augusto, vale a dire a un capo carismatico autorevole ma misurato. E soprattutto *longevo*.

Naturalmente tutta questa operazione si iscrive nella cornice più ampia del mito della romanità. Lo stesso Mussolini ebbe a dire – e la frase era riportata in epigrafe nella sala XXVI della Mostra -: “Roma è il nostro punto di partenza e di riferimento, è il nostro simbolo o se si vuole il nostro mito”. Basta pensare ai simboli del regime, a partire dal famoso fascio littorio; al titolo di duce, all’organizzazione della milizia, con le sue legioni, coorti, centurie, manipoli; a quella del lavoro, strutturata sul modello dei *corpora e collegia* di età imperiale; alle organizzazioni paramilitari giovanili su quello della *Iuventus augustea*.

Ma la forza del mito, come ci ha spiegato Roland Barthes, consiste principalmente nel fatto che esso riesce a *naturalizzare* il contingente, nel senso di farlo percepire come un fatto *naturale* e, come tale, permanente.

Proprio a questo serviva il mito di Roma per il fascismo: fare di esso non un accidente transeunte ma l'esito naturale – che dunque non poteva essere messo in discussione – di un processo che aveva salde radici nel passato. Perciò sarebbe riduttivo vedere la Mostra del '37 come un evento effimero. Nella misura in cui costruiva la romanità come specchio del fascismo e delle sue ambizioni, essa forniva la giustificazione teleologica all'avvento e alla permanenza di esso e allo stesso tempo indicava nel nuovo imperialismo il destino manifesto – per usare un'espressione del lessico politico americano – dell'Italia.

Un percorso iniziatico.

Veniamo ora al secondo punto: l'estetica della Mostra. Qui è importante a mio avviso partire da un fatto a cui normalmente non viene dato il giusto risalto, e cioè che nello stesso Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale, cinque anni prima della Mostra Augustea, si era tenuta la Mostra della Rivoluzione Fascista, che aveva celebrato il decimo anniversario della marcia su Roma. Questa mostra aveva avuto un enorme impatto, sia per il contenuto che per l'allestimento, dichiaratamente futurista, a cominciare dalla facciata dell'edificio, costituita da un immenso cubo sovrastato da fasci stilizzati alti venticinque metri. Questa facciata mascherava quella originale di Pio Piacentini, che per il suo stile classicheggiante era stata ritenuta poco confacente. All'interno erano utilizzate – con un linguaggio d'avanguardia, che si ispirava, seppure con un rovesciamento ideologico, a esperienze di Weimar e dell'Unione Sovietica – diverse forme di espressione artistica (pittura, scultura, architettura, fotografia, grafica e arte applicata): una sorta di *Gesamtkunstwerk* di marca fascista. Artisti di punta come Mario Sironi e Achille Funi crearono una potente 'macchina mitopoietica', che tuttavia gettava anche un ponte tra rivoluzione e tradizione. Per esempio, proprio nella sala progettata da Sironi una spada romana, con incise le parole DUX e ITALIA, spezzava la catena rossa del socialismo, a simboleggiare che rinverdendo la gloria di Roma antica il fascismo aveva liberato l'Italia dalla morsa marxista-leninista. Ma soprattutto il percorso della mostra era stato studiato in modo tale da rendere la visita una sorta di cerimonia rituale.

La Mostra Augustea, pur nella sua specificità, non poté non tener conto di questo antecedente. Anche stavolta la facciata di Pio Piacentini fu camuffata, ma il flirt col futurismo ormai era finito, lo stile ufficiale era ora

quello detto Novecento, e l'architetto Scarpelli creò una sorta di gigantesco arco romano stilizzato che proponeva un'idea quasi metafisica di romanità, molto simile a quella che caratterizzerà gli edifici dell'E42. I quattro grandi fasci del '32 diventano quattro pilastri che sostengono dei prigionieri barbari, copie di quelli del Palazzo dei Conservatori. Sul fornice d'ingresso c'è il calco della *Vittoria di Metz*, mentre ai due lati abbiamo sei iscrizioni di autori classici e cristiani che esaltano la missione civilizzatrice di Roma. Sulla balaustra si ripeteva per quattro volte la parola REX a sinistra e la parola DVX a destra. Rispetto alla facciata del '32, che rompeva nettamente con la tradizione, questa del '37 intende piuttosto interpretarla modernamente. Con la mostra del '32 quella del '37 condivide anche le tecniche espositive innovative: l'ampio ricorso a disegni e fotografie, in particolare sotto forma di fotomontaggio, l'uso di testi e citazioni, una illuminazione accuratamente calcolata; mentre i calchi, con il loro bianco uniforme, diffondevano meglio di quanto avrebbero fatto gli originali un senso di rassicurante omogeneità. E - cosa ancor più importante - come già nel '32 il percorso era studiato per far sì che la visita si trasformasse in un viaggio iniziatico, tra indottrinamento ed emozioni estetiche e spirituali. La citazione di Mussolini sopra la porta di ingresso definiva ab initio la relazione tra passato, presente e futuro: "Italiani, fate che le glorie del passato siano superate dalle glorie dell'avvenire!".

Le sculture e le iscrizioni sulla facciata e nel vestibolo completavano il messaggio, che poi era ribadito nell'Atrio della Vittoria, dove erano esposti la Vittoria bronzea di Brescia, rilievi con altri barbari vinti e ritratti di imperatori con corona civica a indicare il trionfo militare. Proseguendo, il visitatore entrava in una sorta di spazio cerimoniale o rituale. In fondo all'asse su cui veniva ora ad affacciarsi, egli già scorgeva la meta, il punto focale del percorso: la sala di Augusto, e intravedeva, su un podio colorato in rosso e inquadrata dal pronao del *Monumentum Ancyranum* e da due rilievi di Vittorie da Cartagine, la statua colossale del *Genio di Augusto* del Vaticano. Ma a quella meta non si accedeva immediatamente: sarebbe arrivata come promessa di una disciplinata perseveranza. Così, dopo aver fatto tesoro di un'altra citazione di Mussolini: "Io non vivo del Passato: per me il Passato non è che una pedana dalla quale si prende lo slancio verso il più superbo avvenire", si doveva tornare indietro e

attraversare prima altre sette sale dove veniva esposta la storia di Roma dalle origini a Cesare. Questo era lo spazio più propriamente didattico.

Estetizzazione alla Benjamin.

La climax sapientemente costruita culminava finalmente nella sala X, il cuore – come si è detto – della Mostra. Qui, oltre ad ammirare da vicino la statua del Genio di Augusto, il visitatore avrebbe scoperto alla sua sinistra l'*Augusto di Prima Porta* e a destra l'*Augusto di via Labicana*. Tre opere che riassumevano i ruoli più importanti del Principe: il benefattore che ha garantito l'abbondanza (la cornucopia), il capo militare (la corazza), l'autorità religiosa (il capo velato del Pontifex Maximus). Sulle pareti varie iscrizioni, tra cui il passo di Svetonio: "Tutti spontaneamente, con unanime consenso, lo salutarono padre della patria", a cui faceva da contrappunto un'altra frase di Mussolini: "Nella silenziosa coordinazione di tutte le forze, sotto gli ordini di uno solo, è il segreto perenne di ogni vittoria". L'assimilazione tra i due capi era a quel punto definitiva.

Tuttavia ciò che più attirava l'attenzione nella sala era una stele di vetro illuminata, in cui, con caratteri disposti in modo da formare la sagoma di una croce, si riportava il testo del Vangelo di Luca (2,1-14) relativo alla nascita di Gesù sotto il principato di Augusto. Questo oggetto di concezione assolutamente moderna affiancato alle statue antiche, creava, grazie anche alla luce soffusa irradiata dal soffitto e alle pareti praticamente prive di decorazione, uno spazio allo stesso tempo classico e moderno. Gli architetti Paniconi e Pediconi, allievi di Marcello Piacentini, seppero amalgamare il tutto in un'unità estetica molto coinvolgente, all'altezza dei migliori risultati della Mostra del '32. In questa sala X, dove insieme a un grande imperatore si celebrava il punto di svolta della storia dell'umanità rappresentato dalla nascita di Cristo, era stato creato con sobrietà di mezzi ma con grande rigore formale una sorta di spazio mistico, concepito in funzione di una comunità di adepti, di credenti, in cui lo stesso cristianesimo era politicamente inglobato. Giglioli affermerà che "la Chiesa Cristiana ha costituito la continuità di Roma attraverso il medio evo e nei tempi moderni", fino alla "piena rinascita nel Fascismo e nel nuovo Impero", e del resto una intera sala, la XXV, fu dedicata proprio al cristianesimo. Vi spiccava una traduzione dell'Editto di Milano, che aveva dato a tutti, anche ai cristiani, libertà di culto, prefigurando quei Patti Lateranensi per i quali Mussolini era stato definito dal cardinal

Gasparri “l’uomo della Provvidenza”. Subito dopo la sala del cristianesimo veniva l’ultima sala del pianterreno, intitolata “Immortalità dell’idea di Roma. La Rinascita dell’Impero nell’Italia Fascista”. Qui campeggiavano solo tre oggetti, nessuno dei quali antico: una replica (leggermente ridotta) della Vittoria scolpita da Attilio Selva per il mausoleo di Nazario Sauro, e ai lati, un busto di Vittorio Emanuele III e uno di Mussolini. Immortalità e rinascita erano rappresentate visivamente nel fotomontaggio che correva sulle pareti, e che – nelle parole di Giglioli – illustrava “l’idea imperiale romana tramandata quale fiaccola, di generazione in generazione, attraverso i secoli”: una sorta di summa *teleologica*, da Enea a Mussolini.

Insomma, la Mostra Augustea della Romanità sembra l’esemplificazione perfetta di quella estetizzazione della politica da parte del fascismo di cui parla Walter Benjamin ne *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, scritto nel 1936 – solo un anno prima della Mostra. Per Benjamin il fascismo sfruttava l’arte per i propri scopi, producendo artificialmente una sorta di falsa aura attorno alla figura del Capo attraverso l’uso di mezzi di comunicazione moderni applicati a riti e culti radicati nel passato.

L’estetizzazione della politica consisteva anche nella creazione di eventi spettacolari, con scenografie magniloquenti allo scopo di tenere le masse in uno stato di continua effervescenza. Il marketing di Giglioli E veniamo al terzo e ultimo punto: quello della comunicazione, comprendente in verità diversi aspetti tra loro collegati. L’inaugurazione – cominciamo da lì – fu un esempio di politica esteticizzata, con la ‘gioventù italiana’ del Littorio ad accogliere il duce sulla scalinata cantando Giovinezza, e Mussolini piazzato in piedi durante i discorsi, in modo da risultare perfettamente in asse con Augusto, ben visibile dietro di lui. In questo caso la comunicazione tra il capo e le masse fu diretta. Ma nella mostra ci furono altri brillanti esperimenti di comunicazione. Un opuscolo a firma di un certo colonnello Reisoli (un poligrafo molto attivo in quegli anni) si intitolava curiosamente *Ciò che si ascolta nella Mostra Augustea della Romanità*. Vi si alludeva alle iscrizioni della sala XXVI, dedicata all’immortalità di Roma e del fascismo, metaforicamente ‘risuonanti’ alle orecchie del visitatore. Qui – scrive Reisoli – “si ascoltano” le parole definitive. Sono gli appelli alla patria di Dante, Petrarca, Leopardi, Carducci, sono le parole di guerrieri e di eroi. Lì Machiavelli ammonisce che “non l’oro, come grida la comune opinione”, è il nervo della guerra, “ma i buoni soldati, perché l’oro non è sufficiente a trovare i buoni soldati,

ma i buoni soldati sono ben sufficienti a trovare l'oro". E conclude con le parole di Mussolini: "Non si fa della retorica se si dice che il popolo italiano è il popolo immortale che trova sempre una primavera per le sue speranze, per la sua passione, per la sua grandezza". Ma non c'erano solo 'voci', in quella sala. C'erano grandi foto delle opere del fascismo (le bonifiche, le città di nuova fondazione come Littoria e Sabaudia), che dovevano una volta di più sottolineare le analogie tra l'antico impero e il nuovo, e c'era anche un quadro di Giuseppe Sciuti, pittore siciliano emulo di Alma-Tadema, raffigurante l'offerta dell'oro alla patria da parte delle matrone romane al tempo delle guerre puniche, con accanto la foto dell'offerta della fede da parte della Regina Elena. Giglioli si inventò anche le visite per i ciechi, che, essendo gli oggetti in mostra dei calchi, erano autorizzati a toccarli. Anche nel campo della promozione e del marketing furono ricalcate le orme della Mostra della Rivoluzione Fascista, i cui organizzatori avevano sperimentato un sistema di incentivi e di facilitazioni, con sconti sui treni, i ristoranti e i teatri. Stavolta Giglioli andò oltre: fece diffondere volantini e manifesti nelle scuole, nelle stazioni, nei dopolavori, favorendo l'organizzazione di gite di gruppo nella capitale; per l'estero mobilità ambasciate e consolati, si appoggiò a istituti stranieri a Roma, fece stampare guide in 24 lingue.

L'Istituto di Studi romani fece conferenze in Europa e in America e ci furono perfino degli "augustean pilgrimages". Naturalmente non mancò l'apporto della radio e del cinema. Uno spot radiofonico diceva: "Non devi essere un archeologo per essere interessato alla Mostra Augustea", e l'Istituto Luce 'copri' efficacemente l'inaugurazione. Anche i Reali non si sottrassero alla visita, sempre accompagnati da Giglioli.

Complessivamente la mostra nei suoi 408 giorni di apertura fu vista da circa un milione di visitatori (di cui però solo 770.000 paganti). L'astuto Giglioli fece spostare il giorno di chiusura al 7 novembre 1938 in modo da accaparrarsi tutti gli ex combattenti venuti a Roma per la sfilata del 4 novembre, e la cosa funzionò talmente bene che l'ultimo giorno si staccarono addirittura 20.000 biglietti, ciò che consentì a Giglioli di annunciare che era stato raggiunto il sospirato pareggio di bilancio. Finché restò aperta, la Mostra funzionò anche come fondale per le parate del regime e per eventi straordinari come la visita di Hitler, nel maggio '38 - forse il punto più alto mai toccato dall'estetizzazione della politica. Il tragico errore del fascismo fu credere che alla romanità pomposamente

messa in scena corrispondesse una realtà altrettanto grandiosa. Ma come in qualsiasi performance teatrale, c'è un momento in cui cala il sipario e le luci si spengono. E in questo caso non ci furono applausi.



3. Arte e Guerra | Capolavori in cassa, l'occhio e le peripezie dei *Monuments Men*

17 gennaio 2016

di Giuseppe Pucci

È ancora ben vivo il ricordo di Khaled al-Asaad, l'archeologo siriano che nell'agosto dell'anno scorso fu decapitato dall'Isis per non aver voluto rivelare dove erano stati nascosti i tesori archeologici dell'antica Palmyra. Tutelare il proprio patrimonio artistico in tempo di guerra è una preoccupazione che le nazioni civilizzate hanno sempre avuto. È grazie a film come

Monuments Men di George Clooney (2014) e *Francofonia* di Aleksandr Sokurov (2015) che qualcosa di quanto fu fatto in questo senso durante la seconda guerra mondiale è venuto recentemente a conoscenza del grosso pubblico. Ma c'è ancora molto da scoprire. Ne è prova il volume *Musei e monumenti in guerra, 1939-1945 Londra Parigi Roma Berlino*, curato da Teresa Calvano e Micol Forti per le Edizioni Musei Vaticani (pp. 304, € 60,00), che ricostruisce con dovizia di documenti ma anche con piacevolezza di esposizione le misure di tutela che furono messe in atto dalle principali nazioni europee coinvolte nel conflitto. Gran Bretagna, Francia, Italia e Germania ebbero da subito ben chiaro che tutto poteva essere ricostruito in caso di distruzione, ma non le opere d'arte, i monumenti e i musei che rappresentavano l'identità culturale della nazione. Tutti questi paesi dovettero, seppure con modalità diverse, fare scelte non indolori: spostare parte dei propri tesori artistici, selezionare le opere a cui dare priorità, abbandonare le altre a un destino incerto. La guerra civile spagnola fu una sorta di prova generale: dopo i primi tentativi di protezione *in situ* e di messa al sicuro delle opere più importanti nei depositi di alcuni musei della capitale, il governo repubblicano le trasferì in centri più lontani dai teatri dei combattimenti, e in ultimo si decise a evacuarle in Svizzera, dandole in custodia alla Società delle Nazioni. Con profondo senso patriottico, però, specificò che alla fine del conflitto tutto doveva essere restituito alla Spagna, anche se era ormai chiaro che

sarebbe stata la Spagna di Franco. L'interesse della nazione doveva prevalere sugli odii di parte.

In Francia, all'indomani dell'invasione della Polonia da parte della Germania, già si compilarono le prime liste di capolavori da evacuare in caso di guerra. Nel 1939 tutti quelli dei principali musei, a cominciare dal Louvre, erano già imballati e pronti per essere spediti a Chambord. La cassa che conteneva la *Gioconda* portava stampigliati tre bollini rossi, contrassegno del suo eccezionale valore. Gli occupanti tedeschi, fortunatamente, non si comportarono tutti allo stesso modo: se la famigerata commissione Rosenberg raziò sistematicamente le opere d'arte di proprietà di ebrei, il Kunstschutz, il servizio di protezione del patrimonio artistico, agì in maniera illuminata, tanto che il suo direttore, il conte Wolff Metternich, a guerra finita fu insignito da De Gaulle della Legion d'Onore. Ed è giusto ricordare che i monumenti e i musei parigini si salvarono solo perché il generale von Choltitz si rifiutò di mettere a fuoco la città come aveva ordinato Hitler. La Gran Bretagna aveva pianificato l'evacuazione dei quadri della National Gallery in Canada. La decisione finale spettava però a Churchill. Questi forse non pronunciò mai la frase che spesso gli viene attribuita, "ma allora per che cosa combattiamo?", ma è certo che ordinò: "non un solo quadro deve lasciare quest'isola". Cedere anche solo temporaneamente quei simboli di civiltà in cui tutto il Paese si riconosceva sarebbe stata comunque una sconfitta. Alla fine fu deciso di nasconderli in una miniera del Galles. La stessa Germania, a guerra iniziata, dovette prendere delle precauzioni. Per motivi propagandistici i musei continuarono ad allestire mostre straordinarie, ma le opere di maggior valore furono messe in sicurezza in rifugi blindati. Ciò che non fu possibile rimuovere, come l'Altare di Pergamo e la Porta di Babilonia del Pergamon Museum di Berlino, fu protetto con sacchetti di sabbia e impalcature, ma non sempre questo bastò.

È comunque alle vicende italiane che il libro dedica il più ampio spazio. Dopo il 1940 si cominciò a compilare elenchi di opere da tutelare. Si individuaron rifugi a Genazzano, Civitacastellana, Urbino, Carpegna e Sassocorvaro. I principali protagonisti dell'operazione, Emilio Lavagnino e Pasquale Rotondi, svolsero il compito in condizioni di estrema precarietà. La situazione precipitò nel 1943. In agosto l'Italia avviò contatti con la Santa Sede affinché il patrimonio artistico italiano fosse ospitato in

territorio neutrale. Il feldmaresciallo Kesselring – lo stesso che l’anno dopo avrebbe ordinato l’eccidio delle Fosse Ardeatine – mise a disposizione, in un momento in cui ogni goccia di benzina era preziosa, uomini e mezzi per il trasferimento. Del resto, nel Kunstschutz italiano c’erano i rozzi scherani di Goering che, come i seguaci di Verre di ciceroniana memoria, puntavano i tesori concupiti dal loro padrone, ma c’erano anche – lo ricorda Antonio Paolucci, direttore dei Musei Vaticani, nella prefazione al volume – tanti ufficiali colti che, memori di Goethe, veneravano il ‘paese dove fioriscono i limoni’: tra essi il direttore del Kunsthistorisches Institut di Firenze, Friedrich Kriegbaum, che insieme al console Wolff si adoperò, purtroppo non sempre con successo, perché il capoluogo toscano non avesse a soffrire danni.

Una cosa risulta evidente da questo libro: i buoni e i cattivi non stavano tutti da una sola parte. Gli Alleati non si comportarono tutti come il tenente Frederick Hartt, lo storico dell’arte di Yale che salvò centinaia di opere d’arte correndo con la sua mitica jeep da Pisa ad Arezzo, da Volterra a Siena. Comandanti ottusi si resero responsabili, tra l’altro, della distruzione dell’Abbazia di Montecassino, del danneggiamento della chiesa di Santa Chiara a Napoli, di Pompei e degli affreschi del Camposanto di Pisa. Gli studiosi italiani, al di là delle ideologie, diedero un formidabile contributo, che i bei saggi di Paola Nicita e Micol Forti valorizzano adeguatamente. Oltre ai già citati Lavagnino e Rotondi (entrambi insigniti di medaglia d’oro dalla Repubblica Italiana), vanno ricordati almeno Giulio Carlo Argan e Guglielmo De Angelis d’Ossat. Furono loro che, d’intesa col direttore dei Musei Vaticani, Bartolomeo Nogara, e con l’appoggio del Kunstschutz, realizzarono il trasferimento di oltre novecento casse di capolavori dell’arte italiana nei palazzi vaticani. Essi ebbero tra l’altro il coraggio di disobbedire alle direttive della Repubblica di Salò, che invece avrebbe voluto concentrare tutto al nord. Le operazioni si svolsero nell’inverno 1943-’44 tra mille difficoltà, con camion presi in affitto da privati o con utilitarie personali, schivando i bombardamenti anglo-americani. In Vaticano quelle opere sarebbero rimaste fino al termine del conflitto, fatta eccezione per alcune che, subito dopo la liberazione di Roma, furono esposte in una mostra che si può considerare emblematica di tutta questa straordinaria vicenda: fu progettata dal maggiore De Wald, uno dei famosi *Monuments Men*; vi collaborarono due studiosi italiani in prima linea nella salvaguardia delle

opere d'arte, Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan; si tenne in quelle stesse sale di Palazzo Venezia che fino a poco tempo prima avevano visto i fasti dell'esecrato regime.



4. Sabratha | E Gheddafi ci mise agli arresti domiciliari

6 agosto 2017

di Giuseppe Pucci

Nell'agosto del 1969 Sabratha mi apparve bellissima: non caotica come Tripoli, non intimidente come Leptis Magna. Delle tre città antiche che hanno dato il nome alla Tripolitania, Sabratha era quella in cui il passato conviveva al meglio col presente: un'area archeologica estesa ma non smisurata, e accanto a essa una città non grande dove però si poteva trovare – certo, accontentandosi un po' – tutto l'essenziale.

Avevo vent'anni, e non stavo nella pelle: ero lì per cominciare il mio primo lavoro da archeologo. Sarei stato pagato come un vero professionista, anche se non ero ancora laureato (allora succedeva anche questo: oggi archeologi con tanto di specializzazione e di dottorato sono a spasso). Il capo missione, Nino Di Vita, uno dei grandi nomi dell'archeologia italiana, aveva avuto fiducia in quel ragazzo che – stando al benevolo giudizio dei docenti con cui stava studiando alla Sapienza di Roma – si poteva già considerare un esperto di ceramica romana. In effetti mi ero fatto le ossa prima alla scuola di Lamboglia, l'iniziatore della ceramologia romana, e poi a Ostia antica, dove, nel cantiere-scuola dell'Istituto di Archeologia, di ceramica romana ne avevamo recuperato quantità impressionanti, prodotte in varie regioni dell'impero. Di Vita, scavando un mausoleo di Sabratha, ne aveva trovato a sua volta diversi metri cubi, e ora quelle migliaia di cocci aspettava nome: li avrei classificati per provenienza e per cronologia e avrei disegnato i tipi più significativi, in vista della pubblicazione (avevo già al mio attivo una recensione, ma questo sarebbe stato un 'titolo' ben più importante nel mio curriculum). Nessuno oserà sostenere che studiare i cocci sia un lavoro eccitante (nel tempo ho raccolto sull'argomento un florilegio di citazioni, piuttosto divertenti, di non archeologi, da Boris Vian a Melania Mazzucco). Men che mai lo era in quel magazzino del museo di Sabratha, che l'implacabile sole africano trasformava dopo poche ore in una fornace. Si cominciava perciò all'alba, e si andava avanti finché si poteva umanamente resistere, tormentati per

giunta da nugoli di mosche che nessun insetticida pareva impensierire. Quando finalmente la sera si levava una po' di brezza, mi dedicavo all'esplorazione della città antica, talvolta sotto la guida dello stesso Di Vita.

I racconti di Bartoccini e Caputo

Il professore, che amé allora sembrava già vecchio mentre aveva solo poco più di quarant'anni, su ogni monumento aveva una quantità di informazioni che non si trovavano sui libri che avevo letto prima di partire, e che gli venivano da una tradizione orale che risaliva a Bartoccini e Caputo, i due pionieri degli scavi di Sabratha. Col risultato che, a poco a poco, mi andai ricredendo sull'archeologia italiana del periodo fascista, della quale all'inizio pensavo tutto il male possibile: tenuto conto delle difficoltà in cui avevano operato, delle pressioni del regime (il governatore Italo Balbo pretendeva segni spettacolari della grandezza di Roma) e della generale arretratezza metodologica dell'epoca, quegli archeologi avevano fatto del loro meglio. A Sabratha ciò vale in primo luogo per il monumento-simbolo: il teatro romano. La ricostruzione, portata a termine nel 1937 (lo stesso anno in cui a Roma si apriva la grande Mostra Augustea della Romanità, che celebrava il ritorno dell'impero sui 'colli fatali'), non è esente da critiche (vedi l'uso del cemento armato) ma nel complesso è di grande effetto. Per i turisti più frettolosi la visita di Sabratha si riduce appunto al solo teatro, ma se ne ripartono appagati. Il teatro era ed è tuttora usato per spettacoli moderni. La sera del 31 agosto del '69 era in cartellone una rassegna di canti e danze popolari di diverse nazioni. Dato che le distrazioni per noi della missione erano poche (ci accontentavamo dei racconti che Di Vita, insuperabile affabulatore, ci faceva dopo cena), decidemmo di andarci tutti quanti. Lo spettacolo fu lunghissimo, e per nulla memorabile. La mattina del 1 settembre ci alzammo come al solito di buon'ora, ma fummo bloccati sulla porta da Ibrahim, il fido assistente di scavo, che con voce concitata ripeteva: "La rivoluzione! La rivoluzione!". Non capimmo davvero cosa era successo fino a quando non captammo una stazione tunisina in lingua francese: nella notte i militari, al comando di un certo colonnello Gheddafi, avevano deposto il vecchio re e preso il potere. Di Vita decise di prendere l'auto e andare a Tripoli, per consultarsi con l'ambasciata italiana, da cui formalmente la nostra missione dipendeva. Io dissi subito: "vengo anch'io". "Meglio di no - fece Di Vita -, può essere pericoloso". E io: "Ma se

non la vedo adesso una rivoluzione, quando la vedo più?”. Lui capì e mi fece salire. Ero molto eccitato: alla mia prima missione mi incontravo con l'avventura, anzi con la Storia. In verità non assistemmo a nulla di epico, né quel giorno né i successivi. Il cambio di regime fu inizialmente molto soft. L'unico inconveniente fu che a Sabratha la nostra missione fu messa, per così dire, agli arresti domiciliari. Ci era permesso solo di arrivare all'attiguo ristorante, che naturalmente chiuse perché non arrivavano più turisti. Il proprietario, un italiano, la prese con filosofia: “Ragazzi – ci disse –, mangiate tutto quello che volete, tanto ormai sono rovinato”. Fin tanto che lavoravo ai miei cocci in magazzino e saccheggiai il bancone dei gelati del ristorante, non avevo motivo di preoccuparmi, ma arrivato il momento di ripartire, scoprii che aeroporti e porti erano chiusi, e non si sapeva come e quando avrei potuto tornare in Italia.

La frontiera con la Tunisia

Io però avevo degli esami da dare, dovevo assolutamente rientrare a Roma. Il buon Di Vita mi disse: “Una soluzione ci sarebbe, se te la senti: la frontiera con la Tunisia è vicina, e di lì so che si può ancora passare. Dopo le sbarre ci sono dieci chilometri di ‘terra di nessuno’, che rischi di doverti fare a piedi; ma una volta raggiunto il primo centro abitato tunisino, sicuramente troverai qualcosa per arrivare a Tunisi e prendere un aereo per l'Italia”. Con l'incoscienza dei vent'anni accettai, e – zaino in spalla – mi incamminai nella ‘terra di nessuno’. Fortuna volle che dopo neanche un chilometro un gruppo di operai tunisini che, data la nuova situazione, stavano rientrando nel loro paese, accolse generosamente quel giovane ‘migrante’ sul loro autobus e lo depositò sano e salvo a Tunisi. Be’, sano è troppo dire: Sabratha mi aveva regalato esperienze preziose, tanto sul piano scientifico che su quello umano, ma purtroppo anche il virus dell'epatite, il quale mi aggredì dopo qualche settimana di incubazione. Volendo indulgere alla retorica, potrei dire che mi regalò anche quel ‘mal d’Africa’ che negli anni successivi mi avrebbe portato a lavorare per lunghi periodi in Algeria, in Tunisia e nuovamente in Libia. Mi è capitato di ritornare anche a Sabratha. L'ho trovata sempre affascinante, ma mai come lo fu per me in quell'estate del '69.



5. Montani | Disautomatizzare le arti, con il sogno

26 novembre 2017

di Giuseppe Pucci

Da anni Pietro Montani, già docente di Estetica alla Sapienza di Roma, riflette sulle nuove tecnologie in una prospettiva filosofico-antropologica. Chi ha apprezzato alcuni suoi precedenti lavori, come *Bioestetica* (2007) e *L'immaginazione intermediale* (2010), lo seguirà volentieri nei nuovi intriganti percorsi del suo ultimo saggio: *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica* (Cronopio, pp.162, € 14,00).

La tesi di partenza è che la creatività tecnica è stata ed è la principale risorsa adattiva dell'*homo sapiens* e che da essa discendono tutte le altre sue forme di creatività, incluse l'arte e la politica. Che l'uomo abbia la predisposizione a prolungarsi negli artefatti tecnici, e che li utilizzi per supplire alla limitatezza delle proprie facoltà naturali fino a instaurare una simbiosi tra organico e inorganico, non è un'idea nuova. Senza scomodare i grossi nomi che Montani stesso fa (pensatori come Derrida e Simondon, paleontologi come Leroi-Gourhan, psicologi come Vygotskij e Tomasello), basterebbe citare il recentissimo bestseller di Dan Brown, *Origin*, dove si dà per scontata la prossima ibridazione della specie umana con gli strumenti che costruisce. Al di là di certe previsioni apocalittiche, è certo che l'*homo technologicus* è destinato a subire una profonda trasformazione culturale, epistemologica e perfino fisiologica.

Dove termina il corpo?

Già oggi non è facile stabilire dove termini il nostro corpo: il limite topologico rappresentato dalla pelle e dalla portata degli organi di senso è superabile dal punto di vista comunicativo, e se è vero che l'uomo fa la tecnologia, bisogna prendere atto che la tecnologia a sua volta fa l'uomo. Probabilmente meccanismi darwiniani (selezione naturale) e lamarckiani (ereditarietà dei caratteri acquisiti) sono già operanti: come spiegare altrimenti la disinvoltura con cui bambini di pochi anni maneggiano computer e smartphone?

In questo panorama cangiante la trama dell'etica e dell'estetica è continuamente lacerata. E qui il discorso di Montani imbrocca una pista davvero originale. Rifacendosi alla lezione del suo maestro Emilio Garroni, riprende la nozione kantiana di 'schematismo tecnico', che il filosofo tedesco applicava al processo per il quale noi umani aggiungiamo all'esperienza che facciamo degli oggetti qualcosa che non è insito in quei medesimi oggetti. Costruiamo insomma per via di sintesi una regola che si può utilizzare nella realizzazione di nuovi artefatti. La chiave di questa creatività tecno-estetica è per Montani l'immaginazione, che si esternalizza in tutti i prodotti della *techne*, siano essi strumenti, congegni o opere d'arte.

Ne discende il particolare interesse dell'autore per il rapporto tra percezione e immaginazione, specialmente rispetto alle nuove tecnologie dell'immagine, e – cosa molto meno scontata – per il rapporto tra immaginazione e linguaggio verbale e per l'immaginazione onirica. Quest'ultima è per Montani radicata nello strato più arcaico della psiche, dove attinge tracce mnestiche remote che non possono essere esplicitate verbalmente proprio perché risalenti a una fase pre-linguistica, a un momento in cui l'in-fans non ha ancora acquisito un linguaggio articolato e si avvale perciò di strumenti simbolici primitivi, di natura prettamente immaginativa. Di più: Montani arriva a formulare l'affascinante ipotesi che la principale funzione del sogno sia proprio quella di affrancare l'immaginazione dalla tendenza annessionistica del linguaggio verbale. Attraverso una perenne destrutturazione (il paragone, invero suggestivo, è con la tela di Penelope) l'immaginazione riuscirebbe a preservare la sua componente intuitivo-percettiva (la irriducibile *bizarreness*, come la chiama Montani), assicurandosi "una costante manutenzione della sua capacità di improvvisare", ovvero di sintetizzare al di fuori di schemi logici costrittivi.

Questo tipo di immaginazione è però insidiata dalla dilagante automatizzazione. Macchine capaci di leggere archivi di memoria digitale sempre più grandi, a velocità sempre più elevate, bruciano sul tempo i limitati apparati organici umani, rendendoli subalterni. Tenendo conto di queste problematiche, Montani constata – o piuttosto auspica – nelle arti più coinvolte dalle innovazioni tecnologiche una disautomatizzazione progressiva tendente a farle assomigliare maggiormente ai sogni. Mentre

per un verso la progettualità artistica mira a trarre il massimo profitto dalle tecniche in termini di plasticità, accessibilità, rimediazione, ecc., ma in una prospettiva sostanzialmente continuista, per un altro si muove verso la valorizzazione di aspetti della creatività tanto innovativi da mettere in crisi lo stesso concetto di fare (*poiesis*) finalizzato alla realizzazione di un'opera che sia un prodotto al tempo stesso originale ed esemplare. In questa seconda prospettiva conta certo di più l'ambiente associato (la definizione è di Simondon), ossia la particolare compenetrazione di natura e artificio creata da invenzioni tecniche significative (per questa sua raffinata analisi Montani prende gli esempi dal cinema, campo di studi che da sempre coltiva con grande autorevolezza).

Nell'alveo della filosofia kantiana.

L'ambiente associato si configura d'altra parte anche come spazio politico, nel senso più ampio della parola. Montani tende a ricondurre l'intreccio di tecnologia, arte e politica nell'alveo della filosofia critica kantiana (la tecnica - riassumo rozzamente - rendendo comunicabile l'arte, ne favorisce la condivisione in un ambito comunitario, permette di riorganizzare il "senso che abbiamo in comune"). Ma il timore è che ciò, per quanto corretto e importante, non basti ancora. La tecnologia moderna ha creato scenari di dirimente novità, impensabili nell'epoca di Kant. Oggi l'individuo, valendosi della tecnologia e innervandosi nel web, vive di fatto in un'adimensionalità planetaria. L'*empowerment* del corpo, grazie alla realtà virtuale o aumentata, rende superflua quella dislocazione fisica spazio-temporale nella quale in passato necessariamente si dava il *Dasein*. La *polis* antica era lo spazio delle relazioni interpersonali 'face-to face'. Come possiamo ridefinirla oggi, nell'era di facebook, di twitter e della post-verità?



6. Traiano | Costruire, integrare: le virtù del princeps, in digitale

8 marzo 2018

di Giuseppe Pucci

In un giorno di agosto dell'anno 117 moriva in Cilicia, sulle coste dell'odierna Turchia, Marco Ulpio Traiano. Era nato in Spagna, vicino a Siviglia, e si spegneva a 64 anni all'estremità opposta del Mediterraneo, dopo aver cercato – senza riuscirci – di realizzare il sogno che era stato prima di Alessandro Magno e poi di Cesare: soggiogare l'impero persiano. Fu questo l'unico insuccesso nella carriera,

altrimenti impeccabile, di un imperatore-soldato che fece comunque raggiungere all'impero romano la massima estensione di sempre. Era giusto che Roma non passasse sotto silenzio il diciannovesimo centenario della morte di quello che di tutti i *principes* fu detto 'il Migliore'. A celebrarlo è arrivata un'importante mostra, *Traiano: Costruire l'impero*, creare l'Europa, allestita nell'ambito di Zètema Progetto Cultura nella suggestiva cornice dei Mercati Traiane, affacciandosi dai quali il visitatore può abbracciare con lo sguardo tutto il grandioso complesso monumentale simbolo del principato di Traiano: il Foro, la basilica Ulpia e la celeberrima colonna coclide. Curata da Claudio Parisi Presicce (soprintendente capitolino ai beni culturali), Marina Milella, Simone Pastore Lucrezia Ungaro (archeologi 'di lungo corso' della stessa soprintendenza), la mostra resterà aperta fino a settembre.

Traiano gode di buona stampa. La storiografia ha accettato in larga misura il giudizio encomiastico di Plinio il Giovane, che sotto di lui fece carriera nell'amministrazione statale, e di Dione di Prusa, che visse alla sua corte e si spese come mediatore tra il governo centrale e la sua provincia d'origine, la Bitinia. Traiano piaceva perché era un uomo nuovo: oltre a essere il primo imperatore nato fuori dall'Italia, fu il primo ad arrivare al potere non per discendenza dinastica ma per meriti personali. Fu scelto dal predecessore, il vecchio Nerva, oltre che per le capacità militari, per il suo equilibrio e la sua moderazione. E lui fu molto abile a sfruttare queste

doti per crearsi l'immagine di principe buono –ci voleva poco, dopo Domiziano – rispettoso del senato e tollerante verso gli intellettuali. Non per questo il suo potere fu nella sostanza meno assoluto, ma è vero che seppe usare di questo potere con intelligenza per costruire, sia in senso letterale che metaforico. Il tema del costruire è sotteso, come un filo rosso distintamente percettibile, a tutta la mostra, la quale consta di opere originali – alcune recuperate dall'oblio dei depositi ed esposte per la prima volta, altre 'rimpatriate', come un grande frammento di fregio che dal 1826 fa parte dell'Antikensammlung di Berlino –ma anche di calchi (come quelli, preziosi, della Colonna Traiana, che i maestri formatori dei Musei Vaticani realizzarono nel 1861-'62), di modelli in scala (per lo più dal Museo della Civiltà Romana, un gioiello di cui si attende con impazienza la riapertura), di elaborazioni digitali in 3D e filmati vari, a partire da quello che, all'inizio del percorso espositivo, accoglie il visitatore in un ambiente che simula il basamento della Colonna, e fa rievocare a Traiano stesso, in prima persona, i fatti salienti della sua vita.

Lo *storytelling* è infatti una delle modalità a cui dichiaratamente si attiene, pur senza eccedere, l'apparato didattico della mostra. E se la multimedialità è oggi una componente imprescindibile di ogni mostra che si rispetti, qui i curatori rivendicano di essere andati oltre, sperimentando anche la multisensorialità immersiva (i petali profumati di incenso e i rumori della folla nella sala dedicata alla cerimonia del trionfo). Tra le opere di guerra di Traiano in primo piano è posta naturalmente la conquista della Dacia, l'impresa in cui il genio ingegneristico di Apollodoro di Damasco (suo il grandioso ponte sul Danubio) assecondò quello strategico del condottiero. Si trattò di una sottomissione brutale, ma l'ignoto autore dei rilievi della Colonna conservò ai vinti fierezza e dignità. E ciò spiega perché i loro discendenti odierni, i Romeni, siano sempre stati così affezionati, sotto qualunque regime, al monumento della loro sconfitta, che hanno saputo trasformare in simbolo identitario, in orgoglio di appartenenza. È l'esempio migliore di quella capacità di inclusione e integrazione del principato traiano che la mostra tiene a mettere in evidenza e che trova la sua esplicitazione nell'installazione di Luminita Taranu, artista romena di nascita e italiana di adozione, ispirata alla Colonna Traiana e intitolata *Columna mutatio*, con riferimento al cambiamento di significato che nel tempo la Colonna ha conosciuto. Non so se la presenza di quest'opera basti a qualificare la mostra come *pop*,

come vogliono i curatori, ma certo è una scelta felice, che non si può che condividere. La Dacia di cui Traiano si impadronì era un forziere ricolmo d'oro, e buona parte di quell'oro fu profuso dal lungimirante vincitore in opere di pace. Per sostenere un'Italia in crisi, concesse prestiti agevolati ai piccoli proprietari in difficoltà e destinò gli interessi all'assistenza dei ragazzi bisognosi. Ma soprattutto costruì a Roma e in tutto l'impero importanti strutture e infrastrutture. La mostra ne illustra le principali: il complesso Foro-Basilica-Mercati, le terme sul Colle Oppio e il rifacimento del Circo Massimo a Roma, le attrezzature portuali di Centumcellae (Civitavecchia), di Portus (Ostia) e Ancona, l'acquedotto che portava l'acqua del lago di Bracciano nella capitale, il proseguimento della Via Appia da Benevento a Brindisi, il ponte di Alcantara in Spagna, il grandioso tempio di Pergamo, gli imponenti archi eretti nelle province africane.

Spazio è concesso anche all'edilizia privata. Un video consente di accedere ai pressoché sconosciuti vani sotterranei della casa dell'imperatore sull'Aventino, mentre sono eccezionalmente esposti gli splendidi stucchi – basterebbero essi soli a raccomandare caldamente la visita della mostra – della villa del princeps presso Arcinazzo Romano. Non manca una sezione sulle donne di Traiano, tutte personalità di spicco: la sorella Marciana e la figlia di lei Matidia (madre di Vibia Sabina, poi sposa di Adriano) e soprattutto la moglie Plotina, donna colta (corrispondeva in greco con gli esponenti della scuola epicurea di Atene) e abile politica (ebbe un ruolo decisivo nella nomina di Adriano a successore del marito). Né è tralasciato il tema della fortuna di Traiano nell'immaginario medievale. Circolava una leggenda secondo cui l'imperatore avrebbe una volta rimandato i suoi impegni militari per rendere giustizia a una povera vedova. Comosso dal gesto, Gregorio Magno avrebbe addirittura impetrato da Dio la salvezza della sua anima, nonostante fosse un pagano. A sistemare la faccenda dal punto di vista teologico pensò poi Tommaso d'Aquino, che postulò una resurrezione-lampo dell'imperatore, concessagli per il tempo necessario a convertirsi al cristianesimo. Nessuna meraviglia, perciò, che Dante lo collochi in paradiso, tra i sommi giusti. Le mostre sono per definizione eventi di durata limitata, che rischiano di lasciare, a fronte di un grosso impegno in termini di ricerca, organizzazione e risorse economiche, scarsa memoria di sé. Non sarà così per questa mostra, corredata com'è di un ricco (e data la mole, quasi cinquecento pagine, neanche troppo costoso) catalogo pubblicato da De Luca Editori d'Arte (€ 54,00). In aggiunta alle

esaurienti schede di tutti i pezzi in mostra, il volume raccoglie infatti numerosi saggi a firma degli stessi curatori e di altri prestigiosi studiosi internazionali e si raccomanda non solo a un pubblico colto ma anche agli specialisti, che vi troveranno aggiornate sintesi sulla storia politica e la cultura artistica e materiale dell'età dell'*optimus princeps*.

Precedute da un'installazione dell'artista concettuale Joseph Kosuth basata sul potere evocativo della parola ovidiana e da una scelta di codici e incunaboli che tale parola hanno tramandato, le prime sale ci presentano l'Ovidio 'maestro d'amore', colui che seppe indagare in tutte le sue pieghe i piaceri e le sofferenze degli amanti, arrivando a trattarne in forma esplicitamente manualistica. Il suo è un erotismo gioioso e libero, che non fa distinzioni di *gender*: per lui le donne hanno lo stesso diritto degli uomini a godere. Ovvio che tanta audacia facesse storcere il naso ad Augusto, il *princeps* che aveva indossato i panni del moralizzatore dei costumi. Tanto più che Ovidio non si peritava di trattare in modo irriverente le divinità-simbolo del nuovo regime: di Venere, capostipite della *gens Iulia*, aveva cantato le tresche adulterine, e di Apollo, che Augusto aveva voluto come suo coinquilino sul Palatino, l'efferatezza con cui aveva massacrato gli innocenti figli di Niobe (sono in mostra le statue dei Niobidi recentemente trovate in una villa di Messalla Corvino presso Ciampino) e il crudelissimo supplizio riservato a Marsia (lo scuoiò vivo). Il contrasto con Augusto è raccontato a partire dalla famiglia di questi: la figlia Giulia Maggiore, carattere ribelle che trasgrediva ostentatamente le regole di morigeratezza imposte dal padre, e la nipote Giulia Minore, non meno scandalosa della madre e come quella relegata sull'isola di Ventotene. Fu probabilmente l'intimità con quest'ultima a perdere Ovidio. Forse vide qualcosa che non doveva vedere, o ebbe parte in qualche vicenda scabrosa. I versi libertini che aveva scritto certo non lo aiutarono, e così anch'egli fu relegato lontano, molto lontano dalla corte. Tutto il piano superiore della mostra alle Scuderie è dedicato all'opera su cui si fonda quella fama imperitura che il poeta stesso, senza falsa modestia, si diceva certo di essersi guadagnato: le *Metamorfosi*.

Il poema non è solo un compendio di mitologia classica: è stato anche, da sempre, una fenomenale macchina iconopoietica. Non a caso è il libro più illustrato, dopo la Bibbia, nella storia dell'arte occidentale. Ne sono nati talvolta testi visuali innovativi rispetto a quello letterario, rispondenti a contesti funzionali diversificati. La mostra ce ne dà più di un esempio significativo.

Manca, si sa, nelle *Metamorfosi* un centro narrativo. Calvino nelle *Lezioni americane* parlò di 'contiguità universale', di 'indistinti confini' tra le forme - umane e non - che non sono che tenui involucri di una essenza comune

suscettibile di perenne mutamento. Anche il registro della narrazione muta di continuo, grazie a una panoplia di espedienti retorici che mettono le varie vicende nelle prospettive più diverse. Ne risulta un qualcosa che Calvino definiva 'anticlassico' o 'barocco', e che altri non esitano a chiamare 'post-moderno'.

La mostra risponde puntualmente a questa polifonia mediatica e stilistica. Il visitatore può contare, oltre che sui pannelli esplicativi, su una guida d'eccezione: Piero Boitani. Il noto studioso ha firmato infatti un prezioso opuscolo -distribuito all'ingresso - che glieli sunteggia in forma penetrante quanto elegante. Attraversando le sale si incontrano tante vittime illustri di amori infelici, pietosamente trasformate in qualcos'altro: Adone, il bellissimo giovane amato da Venere, in fiore; Arianna, la principessa sedotta e abbandonata da Teseo, in costellazione; Narciso, l'innamorato della propria immagine riflessa, anche lui in fiore; Piramo e Tisbe, i predecessori di Romeo e Giulietta, in albero di gelso; e via di seguito, di prodigio in prodigio, in un virtuosistico *tour de force*, che ha ora intenti edificanti (tanto da favorire, a partire dall'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire del 1340, le interpretazioni in chiave cristiana), ora semplicemente affabulatori.

Per visualizzare questa sterminata materia sono esposti più di 200 manufatti (gemme, statue, sarcofagi, rilievi, affreschi pompeiani, bronzetti, quadri), di varia cronologia e ambito culturale, in gran parte prestati da musei e istituzioni italiani. Pur non essendo fautori delle *opere globetrotters*, avremmo auspicato che il panorama si allargasse almeno alla pittura del nord Europa (Rubens è una dolorosa assenza).

Avrebbe arricchito la mostra anche un *aperçu* sulla fortuna di Ovidio nella modernità. Perché non c'è dubbio che nel Novecento pochi autori classici sono stati più attuali di Ovidio. Il poeta dell'esilio è stato un punto di riferimento importantissimo per autori che l'esilio ebbero a soffrire, come Mandel'stam, Brecht (Ovidio era fra le cose essenziali che portò con sé imbarcandosi per gli Stati Uniti), Brodskij, Tarkovskij. Ben cinque romanzi contemporanei si ispirano a Ovidio: *Dieu est né en exil* (1960) di Vintila Horia, *Il diario di Ovidio* ('97) di Marin Mincu, *An Imaginary life* ('78) di David Malouf, *Die letzte Welt* ('88) di Christoph Ransmayr e *Sulle rive del Mar Nero* ('92) di Luca Desiato. Senza contare il delizioso racconto breve di

Tabucchi compreso nel suo *Sogni di Sogni* ('92), dove il poeta sogna di essere trasformato in farfalla, e l'intrigante pièce teatrale *Metamorfosi. Il viaggio* di Raffaele Latagliata, dove dei passeggeri di una nave scoprono dai racconti di un viaggiatore misterioso che va verso il suo esilio il senso della loro aspirazione a un cambiamento radicale, ma capiscono che il viaggio non avrà mai fine, perché ogni approdo sarà sempre un nuovo punto di partenza.

Si sarebbe potuta anche ricordare la recente pellicola *Métamorphoses* (2014) del francese Christophe Honoré, in cui gli eroi del mito vestono abiti moderni e agiscono in un flusso narrativo ininterrotto, a scatole cinesi, di puro stampo ovidiano. Certo, tutto questo è difficile da illustrare in una mostra; ma avrebbe potuto trovare spazio nel catalogo, che pure è eccellente (Arte'm, pp. 312, € 39,00). Vi sono raccolti saggi originali dei più quotati studiosi di Ovidio e della sua epoca, tra cui La Rocca, Rosati, Zanker, Cieri Via, Tarrant, e anche Barchiesi, che proprio sulla fortuna moderna del poeta già ha scritto pagine importanti.

Ma a questa mostra vanno comunque riconosciuti due meriti indiscutibili: quello di rendere un generoso e simpatetico omaggio a un autore *evergreen* come Ovidio; e quello di considerare ilmitonei termini di Hans Blumenberg: un *terminus a quo*, l'inizio di una presa di distanza dalla realtà contingente che ci proietta in una realtà altra, tutta da scoprire (o da inventare).



8. Pollak | Intuizioni ed epilogo di un connoisseur

17 febbraio 2019

di Giuseppe Pucci

In una giornata d'autunno del 1943 passò per il camino di Auschwitz anche un anziano ebreo cecoslovacco. Si chiamava Ludwig Pollak, ed era uno dei 1023 che la Gestapo aveva catturato a Roma nella retata del 16 ottobre. Lo avevano avvisato del pericolo, e un monsignore suo amico gli aveva offerto ospitalità in Vaticano, ma lui l'aveva rifiutata. Forse pensava che i nazisti avrebbero lasciato tranquillo un

inoffensivo signore di settantacinque anni. Si sbagliava, ovviamente: lo misero su un treno e appena arrivato a destinazione fu avviato alle camere a gas. Per i suoi carnefici era solo un ebreo da eliminare, ma per il precedente mezzo secolo Pollak era stato una figura di primissimo piano nel mondo dell'archeologia e del commercio internazionale d'arte. Oggi, a 150 anni dalla nascita e a 80 dalla promulgazione delle leggi razziali, Roma, la sua patria di adozione (amava firmarsi *Ludovicus Romanus*) gli dedica una mostra, articolata in due sedi: il Museo Barracco, di cui egli fu primo direttore onorario e dove sono custoditi la sua biblioteca e il suo archivio, e il Museo Ebraico.

Curata con intelligenza e amore da Orietta Rossini e Olga Melasecchi, la mostra - che rimarrà aperta fino al prossimo 5 maggio - non è solamente un commosso omaggio alla vittima dell'olocausto. La ricca messe di opere d'arte e di documenti (fotografie, lettere, diari) e i pregevoli saggi raccolti nel catalogo edito da Gangemi (*Ludwig Pollak Archeologo e Mercante d'Arte. Praga 1868 - Auschwitz 1943. Gli anni d'oro del collezionismo internazionale da Giovanni Barracco a Sigmund Freud*, pp. 272, € 35,00) mettono a fuoco come mai prima era stato fatto la vicenda personale e professionale di un uomo sotto molti aspetti eccezionale. Da Praga, dove era nato, Pollak si trasferì poco più che ventenne a Vienna per frequentare il famoso Seminario archeologico-epigrafico fondato da Alexander Conze, lo scavatore di Samotracia e di Pergamo, e da Otto Hirschfeld, curatore

insieme a Mommsen del monumentale *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Lì entrò a contatto con molti luminari dell'antichistica germanica, tra cui Emanuel Löwy, che sarebbe stato il primo professore di archeologia classica nell'università di Roma. Pollak avrebbe voluto intraprendere la carriera universitaria ma il 'barone' con cui si laureò – il celebre Otto Benndorf – non ritenne di favorire questa aspirazione. Gli diede però un contentino: una borsa per perfezionarsi a Roma. Questo segnò la vita del giovane Ludwig. Arrivato nella città eterna nel 1893, vi avrebbe vissuto – tranne il forzato esilio durante la prima guerra mondiale – fino all'anno della sua morte. La carriera che vi fece, ricca di gratificazioni – anche materiali – non dovette fargli rimpiangere troppo quella accademica.

Come archeologo, si fece presto una solida fama di *connoisseur* grazie ad alcuni clamorosi exploits. Nel 1903, visitando la bottega di uno scalpellino romano, vide un braccio di marmo frammentario con un serpente aggrovigliato ed ebbe un'intuizione geniale, di quelle che tutti gli archeologi sognano di avere almeno una volta nella vita: capì che poteva trattarsi nientemeno che del braccio mancante di Laocoonte, nell'omonimo gruppo trovato nel 1506, quel braccio che i primi restauratori avevano erroneamente immaginato proteso verso l'alto. Il 'braccio Pollak' – donato generosamente dallo scopritore al Vaticano – invece era piegato a gomito verso l'interno. Anche se si dovette aspettare il 1959 per vederlo inserito al suo posto, fu subito chiaro che la fortunata scoperta cambiava la percezione estetica dell'opera, restituendole un ritmo serrato e raccolto, ben diverso da quello aperto ed enfatico che le si era voluto arbitrariamente dare. Un altro 'scoop' di Pollak fu il riconoscimento della cosiddetta *Atena Stroganoff*, una statua che il collezionista russo teneva in un locale di servizio del suo palazzo in via Gregoriana, considerandola falsa. Pollak non solo dimostrò la sua autenticità, ma capì che faceva parte di una replica dell'*Atena e Marsia* di Mirone e che si completava con il *Marsia* dei Musei Vaticani. Quando poi riconobbe nella cosiddetta *Fanciulla* di Anzio un importante originale ellenistico, facendola providamente acquistare allo stato italiano, si dovette ammettere che Pollak 'aveva naso' e l'archeologo ceco, già abile mercante in proprio, diventò il consulente-mediatore dei più facoltosi collezionisti dell'epoca: il citato conte Stroganoff, il nobile diplomatico russo Alexander Nelidow, il danese Carl Jacobsen, proprietario delle birrerie Carlsberg e fondatore della Ny

Carlsberg Gliptotek, il banchiere americano J. P. Morgan (scherzosamente chiamato nei diari 'Sua Maestà il Dollaro').

Con due collezionisti ebbe però un rapporto speciale. Il primo è il senatore Giovanni Barracco, di cui divenne il braccio destro e poi il successore nella direzione del suo museo; il secondo è ancora più celebre: Sigmund Freud. Con quest'ultimo allacciò negli anni dell'esilio a Vienna una relazione significativa (non a caso la mostra è sponsorizzata anche dalla Società degli Psicoanalisti Italiani). Avevano in comune radici, interessi (Freud diceva di aver letto più libri di archeologia che di psicoanalisi) e amicizie (Emanuel Löwy, archeologo anch'egli di origini ebraiche). Nel 1917 Pollak catalogò i pezzi antichi che Freud aveva nel suo appartamento viennese (oggi sono custoditi nel Freud Museum di Londra, che ne ha prestati alcuni per questa mostra), ma discussero anche del libro che Freud aveva scritto sul Mosè di Michelangelo e finanche dei fondamenti della teoria psicoanalitica freudiana, che come si sa fa largo spazio al paradigma archeologico. È la prova che Freud aveva individuato in lui un interlocutore alla sua altezza. Rientrato a Roma alla fine della guerra, Pollak riprese la sua attività di erudito e prestigioso mercante d'arte. Negli anni trenta, tuttavia, il vento dell'antisemitismo prese a spirare con forza. Nel 1935 il nuovo direttore tedesco gli vietò la frequentazione della Biblioteca Hertziana (per ironia fondata dalla mecenate ebrea Henriette Hertz) e anche gli amici romani presero progressivamente le distanze, specie dopo il '38. Temendo il peggio, cominciò a vendere le sue collezioni. Dopo la sua morte la cognata, unica superstite della famiglia, farà dono del rimanente al Comune di Roma (oggi i pezzi sono sparsi fra Palazzo Braschi, i Musei Capitolini e, appunto, il Museo Barracco). Il legame con l'ebraismo di Pollak, ancorché non ostentato, fu sempre forte. Rifiutò di convertirsi per convenienza dicendo che voleva "portare su di sé il destino del suo popolo"; mantenne rapporti con la sua famiglia di origine (è possibile che fosse imparentato per via materna con il famoso rabbino di Praga Juda Loew, quello della leggenda del Golem), con la comunità israelitica di Roma, ed ebbe simpatia per il movimento sionista. Si interessò professionalmente anche di judaica. Il pezzo forte della sua collezione era una *haggadà* (codice contenente la cosiddetta Legge Orale ebraica) splendidamente miniata in Spagna nel XIV secolo, che dopo vari passaggi di mano è finita alla biblioteca del Jewish Theological Seminary di New York. Pollak appartenne al mondo di intellettuali cosmopoliti che fiori

durante la belle époque e declinò fatalmente nel periodo tra le due guerre. Attraverso la sua vicenda la mostra ricostruisce efficacemente quel contesto e la brusca disillusione di quanti come lui avevano creduto che la cultura potesse superare il pregiudizio razziale. Come scrive il rabbino Di Segni nella prefazione al catalogo, la sua è “una delle purtroppo numerosissime tessere del mosaico glorioso e spaventoso della storia ebraica del Novecento”.



9. Claudio | L'intrigante complessità dell'imperatore per caso

12 maggio 2019

di Giuseppe Pucci

Non si può dire che Tiberio Claudio Druso, quarto imperatore romano, abbia goduto di grande considerazione presso i suoi contemporanei. Perfino sua madre, Antonia minore, se voleva offendere qualcuno diceva che “era più stupido di suo figlio Claudio”; e quella malalingua di Seneca – se è veramente suo il libello noto come *Apocolocyntosis* – ridicolizzò la

decisione del senato di concedergli la divinizzazione post mortem: al massimo, secondo lui, poteva aspirare alla ‘zucchificazione’ (questo significa il titolo in greco dell’operetta), essendo la sua testa vuota come una cucurbitacea essiccata.

La mostra *Claudio Imperatore*, che fino ad ottobre sarà possibile visitare nel Museo dell’Ara Pacis a Roma, rende invece a Cesare quel che è di Cesare. Curata con il consueto rigore da Claudio Parise Presicce e da Lucia Spagnuolo (con la collaborazione di Orietta Rossini), è la filiazione diretta – ma non pedissequa – di quella realizzata dal Musée des Beaux-Arts di Lione, con l’intento di omaggiare un concittadino illustre. In quella che era allora la capitale delle Gallie la madre si trovava a risiedere mentre suo marito Druso era impegnato nella conquista della Germania, e lì nel 10 a.C. partorì Claudio, che sarebbe stato così il primo imperatore a nascere fuori d’Italia. La mostra romana eredita da quella lionese alcuni importanti prestiti ma altri ne aggiunge (tra questi un ritratto di Germanico, fratello di Claudio, di proprietà della Fondazione Sorgente Group, qui esposto per la prima volta). Non tace sui difetti fisici e morali che la storiografia antica attribuì all’imperatore (dipingendolo balzubiente, claudicante, pavido, irresoluto, fantoccio nelle mani di mogli e liberti) ma non si adagia negli stereotipi. La messe di documenti iconografici, epigrafici e materiali (sono circa 170 i pezzi esposti), ci fa vedere, insieme alle ombre, anche le luci dei quasi quattordici anni (dal 41 al 54 d.C.) in cui egli regnò. Il visitatore scoprirà una personalità di insospettata complessità, e

ne rimarrà sicuramente intrigato. Dei risultati dell'attento riesame critico della documentazione dà conto anche il catalogo (L'“Erma” di Bretschneider, pp. 322, € 38,00), che con i suoi saggi di specialisti di vari paesi costituisce una messa a punto utile anche agli studiosi.

La prima parte della mostra illustra le relazioni di parentela di Claudio, ragguaglia sulla città in cui nacque e ricostruisce le circostanze per le quali egli, contro ogni ragionevole previsione, a cinquant'anni suonati ascese al soglio imperiale. Si sa che tutti coloro a cui Augusto aveva pensato per la sua successione non gli sopravvissero. La terribile moglie Livia non arretrò davanti a nulla pur di spianare la strada a Tiberio Claudio, suo figlio di primo letto, il quale diede inizio alla dinastia giulio-claudia. A Tiberio successe Caligola, figlio di Germanico e quindi nipote di Claudio. Caligola sbeffeggiava crudelmente in pubblico quello zio goffo, tutto dedito a seriosi studi di antiquaria. Claudio lasciava fare, trovando più conveniente – come riporta Svetonio – passare per uno sciocco inoffensivo agli occhi del sospettoso nipote. Quando finalmente Caligola, dopo aver disgustato tutti con il suo folle dispotismo, fu ucciso in una congiura di palazzo, quasi tutti i membri della famiglia giulio-claudia erano morti o troppo piccoli per succedergli. Restava quel Claudio che, per quanto poco brillante, era pur sempre il figlio di Druso e il fratello di Germanico, due personaggi la cui memoria era ancora venerata. Si disse che gli stessi soldati che avevano trucidato Caligola lo avevano scoperto nascosto dietro una tenda, e che mentre implorava di non essere ucciso anche lui lo avevano salutato imperatore (fu il primo *princeps* a essere eletto dai pretoriani). In mostra è esposto il quadro di Charles Lebayle (1886) che ritrae la tragicomica scena, ma sarebbe stato bello vedervi affiancati quelli di Sir Lawrence Alma-Tadema con lo stesso soggetto. L'“imperatore per caso” (*mirabili casu*, chiosa Svetonio) si dimostrò peraltro non indegno del suo ruolo. In politica estera ampliò i confini dell'impero annettendovi ben cinque nuove province. In politica interna si mostrò aperto e lungimirante. La *Tabula Claudiana*, un'iscrizione su lastra di bronzo trovata a Lione nel Cinquecento e qui esposta con efficaci sussidi audiovisivi – ma accattivanti elementi multimediali sono accortamente utilizzati anche in altri punti del percorso –, riporta il suo parere favorevole alla presenza nelle sedute del senato anche di senatori non italici. Con esempi tratti dalla più antica storia etrusca (di cui era cultore) e romana, Claudio ricorda che l'inclusività era sempre stata una caratteristica dello stato romano e

una delle ragioni della sua prosperità (una lezione su cui oggi sarebbe bene meditare).

La mostra dà spazio ai grandi lavori pubblici voluti dall'imperatore, tra cui la costruzione di un nuovo acquedotto per Roma; la realizzazione di un bacino portuale di oltre 200 ettari a nord della foce del Tevere, che fu il polmone dell'approvvigionamento annonario della capitale; la regimentazione del lago del Fucino, che rivitalizzò l'economia della Marsica. In materia di religione Claudio mostrò per gli antichi rituali caduti in disuso uno speciale interesse che gli veniva dai suoi studi eruditi. Volle poi aggiungere al culto del divo Augusto quello della consorte Livia, che era anche sua nonna, aprendo così la serie delle imperatrici divinizzate. Ammodernò l'amministrazione statale creando una burocrazia professionale, a capo della quale mise dei liberti imperiali. Alcuni di loro, divenuti potentissimi, ebbero un peso nelle vicende politiche del principato e perfino nella vita privata dell'imperatore. Quest'ultima fu molto movimentata a causa delle sue mogli, in particolare la terza, la famigerata Messalina, e la quarta, la temibile Agrippina. Messalina, più giovane di Claudio di ben 35 anni, è passata alla storia per il suo insaziabile appetito sessuale, che avrebbe sfogato, secondo Tacito e Giovenale, nei bordelli della Suburra dove si prostituiva in incognito. Non si preoccupava di nascondere a corte le sue tresche, ma quando giunse a inscenare pubblicamente un 'matrimonio' con uno dei suoi amanti, Claudio stimò che la misura era colma e incaricò il liberto Narciso di eliminarla. Per risposarsi, stavolta con Agrippina, che era figlia di suo fratello Germanico, Claudio dovette superare degli ostacoli legali, ma mal gliene incolse, se è vero che fu proprio lei a eliminarlo con un piatto di funghi velenosi.

Il cinema si è interessato fin dai suoi esordi a Claudio e alle sue donne. Un saggio di Gwladys Bernard compreso nel catalogo ne ripercorre le tappe, mentre in mostra si possono gustare alcune chicche: una clip dell'*Agrippina* di Guazzoni (1910) e un'altra dell'*I, Claudius*, il film tratto dall'omonimo romanzo di Robert Graves che Josef von Sternberg aveva iniziato a girare nel 1936 ma che non fu mai completato. Nel ruolo di Claudio c'è un Charles Laughton praticamente perfetto. Il romanzo di Graves ha avuto in seguito molte altre trasposizioni. La più fedele è la serie prodotta dalla BBC nel 1976, che riabilita completamente il

protagonista, facendone un politico accorto e probò, che addirittura vagheggia di ripristinare il regime repubblicano. La mostra dell'Ara Pacis non arriva a tanto, ma certo ci dà un ritratto dell'uomo tutt'altro che caricaturale e sostanzialmente più attendibile.



10. Etruschi | Sobri, rustici, originali, pronti per il Novecento

2 giugno 2019

di Giuseppe Pucci

L'archeologo Massimo Pallottino definì felicemente 'romanzo etrusco' le molteplici declinazioni che il mito degli Etruschi ha conosciuto dal Rinascimento in poi. Alla nutrita bibliografia sull'argomento si aggiunge ora un informatissimo saggio di Martina Corgnati - *L'ombra lunga degli etruschi Echi e suggestioni nell'arte del Novecento*, Johan & Levi editore, pp. 240, € 24,00 - dedicato

alla ricezione degli Etruschi nel cosiddetto 'secolo breve'. Nel corso di quest'ultimo, argomenta l'autrice, docente all'Accademia di Brera, essi "sono stati sottoposti a un processo di metabolizzazione profonda che ha coinvolto artisti, intellettuali, registi, fotografi, e produttori, a vario titolo, di cultura di massa".

Tutto cominciò con la scoperta, nel 1916, dell'*Apollo di Veio*: fu l'epifania abbagliante di un canone di bellezza lontano dagli stereotipi un po' algidi dell'arte greca. *L'Apollo che cammina*, come fu chiamato, affascino proprio per la sua anticlassicità e sembrò dire agli artisti: venitemi dietro.

La rivista "Atys" dedicò nel 1918 un numero all'arte etrusca, ma anche altre riviste influenti come "Dedalo", diretta da Ugo Ojetti, diedero agli Etruschi a partire dagli anni venti ampio spazio. Nel 1926 sul manifesto della prima esposizione di *Novecento Italiano*, il movimento di giovani artisti animato da Margherita Sarfatti che voleva farsi promotore del rinnovamento dell'arte italiana, campeggiava paradossalmente proprio l'*Apollo di Veio*, vecchio di venticinque secoli. La contraddizione era solo apparente: Novecento preconizzava, in polemica con gli eccessi delle avanguardie futuriste, il *ritorno all'ordine*. Come "Valori Plastici" e "La Ronda", voleva recuperare la tradizione o, come si diceva all'epoca, il 'genio della nazione'; e quella etrusca fu sentita come un'arte indigena, schietta e originale: le fondamenta su cui costruire un'estetica nuova nel

segno di un antico non di maniera. Se, come disse con felice sintesi Emilio Cecchi, l'*Apollo di Veio* trionfò sull'*Apollo del Belvedere*, ciò avvenne perché era in sintonia con le tendenze dell'arte contemporanea: il cubismo e l'espressionismo, la scoperta dell'arte africana e dei primitivi italiani avevano spianato la strada.

Il fascino esercitato dalle forme semplici, perfino un po' grossolane, dell'arte etrusca (un'arte 'da pasticciere' la definì il tarquiniese Vincenzo Cardarelli) portò molti scultori italiani a proclamarsene eredi. Il vessillifero di questa tendenza, Arturo Martini, frequentò assiduamente il museo di Villa Giulia a Roma, e fu talmente influenzato dai manufatti etruschi, specie dai prodotti della coroplastica popolare, da affermare: "Io sono il vero etrusco; loro mi hanno dato un linguaggio e io li ho fatti parlare, li ho espressi". E il suo allievo Marino Marini proclamava con non minore orgoglio: "Io sono etrusco! Lo stesso sangue riempie le mie vene. In Martini e in me rinasce l'arte etrusca, noi continuiamo da dove loro si sono fermati".

Corgnati prende sistematicamente in esame le suggestioni etrusche presenti, in modo ora esplicito ora allusivo, negli artisti dell'epoca: Carrà, Andreotti, Messina, Scipione, Antonietta Raphaël, i fratelli Basaldella (Afro, Mirko e Dino) e molti altri. L'incontro con l'arte etrusca fu particolarmente significativo per Massimo Campigli, che ricordò a questo proposito il *coup de foudre* che ebbe nel 1928 al museo di Villa Giulia: "Comincia da quell'incontro con gli etruschi la mia pittura tipica, m'ero negato per anni ogni lirismo. Era una pittura infelice. E a cominciare dal '28 è una pittura felice". Dobbiamo credergli. Ma Corgnati opportunamente sottolinea che insieme agli Etruschi sono presenti come fonte di ispirazione in Campigli l'arte del Fayyum, quella mesoamericana, quella africana; sicché il termine 'etrusco' sussume in realtà, in lui come in altri, tutto ciò che è anticlassico. Più precisi, anche se meno numerosi, appaiono i riferimenti all'arte etrusca in Sironi e Severini. Essi però non contrappongono il mondo etrusco a quello classico, ma ne fanno l'antecedente di quello romano, "sobrio, rustico, potentemente originale", quello stesso di cui il fascismo rivendicava l'eredità.

È questo un tema che si sarebbe potuto approfondire. All'inizio, infatti, il fascismo si appropriò degli Etruschi in chiave nazionalista (non erano stati

loro a dare a Roma i fasci e il trionfo?). Ma quando nel 1938 arrivarono le leggi razziali, gli Etruschi diventarono un problema politico: dato che la loro lingua non era indoeuropea, si doveva ammettere che il popolo che aveva dominato Roma trasformandola da villaggio a metropoli (la 'Grande Roma dei Tarquini') non apparteneva alla razza ariana. Gli studiosi fascisti si arrampicarono sugli specchi per provare il contrario, adattandosi, *faute de mieux*, ad abbracciare la tesi dell'antropologo tedesco Eugen Fischer, il quale faceva degli Etruschi una razza a sé stante, caratterizzata somaticamente dal naso aquilino. Di qui la celebrazione dei grandi italiani dal naso aquilino, a cominciare da Dante. Si impose comunque l'idea, gradita al regime, che Roma aveva saputo assimilare le razze non ariane senza compromettere la sua purezza. Per provarlo, uno studioso per altri versi serio come Pericle Ducati, usò proprio la scultura. Confrontando due statue etrusche famose, l'Obeso e l'Arringatore, sostenne che la prima appartiene a una razza in declino, mentre la seconda, più recente, testimonia i miglioramenti prodotti dall'integrazione con una razza superiore.

Nel dopoguerra l'entusiasmo per gli Etruschi scema un po'. Se già nel 1942 Bianchi Bandinelli, in un saggio intitolato *Palinodia*, aveva definito l'arte etrusca irrimediabilmente inferiore a quella greca, nel 1955 Roberto Longhi fu addirittura sferzante: "non abbastanza colti per essere almeno manierati; non incolti abbastanza per restare ingenui, gli artigiani etruschi, fra tutti i loro notissimi demoni scelgono per l'arte quello della banalità". Il che non impedì che artisti importanti come Manzù e Greco continuassero a manifestare interesse per gli Etruschi. Non fa eccezione neppure Alberto Giacometti, anche se è da abbandonare - come dimostra Corgnati con solide pezze d'appoggio - l'idea diffusa che la sua *Femme debout* sia stata ispirata direttamente dal bronzetto etrusco noto come *Ombra della sera*.

Anche le *Reclining Figures* di Henry Moore denunciano il debito verso i personaggi recumbenti sui sarcofagi etruschi, e lo stesso si può dire di certe opere di Leoncillo. Meritatamente famoso è *L'Etrusco* di Michelangelo Pistoletto, figura antica che tocca la propria immagine riflessa in uno specchio e che, come spiega l'artista, "viene dal passato ma col suo gesto indica il futuro". In pittura si impongono i nomi di Pinot Gallizio e soprattutto di Mario Schifano, l'artista recentemente celebrato con una mostra a Villa Giulia, in cui da giovane aveva oscuramente lavorato come

tecnico disegnatore e dove gli Etruschi, per sua stessa ammissione, gli erano entrati sotto pelle. Ma suggestioni etrusche affiorano anche in figure che operano in generi considerati – a torto – minori, come la ceramica: Gio Ponti e Roberto Sebastián Matta. Cos'è stata, in conclusione, l'arte etrusca per quella del Novecento? La risposta di Corgnati, con la quale si può convenire, è: “citazione o nostalgia, messinscena o ironia, atmosfera o ibridazione, esercizio formale o memoria; o tutto insieme”.



11. Canova | Plasmare il Moderno facendo propria la lezione dell'Antico 16 giugno 2019

di Giuseppe Pucci

Su Antonio Canova la critica ha avuto sempre opinioni contrastanti. Anche quando il 'nuovo Fidia' (o 'nuovo Lisippo', come fu chiamato) era conteso dalle teste coronate di tutta Europa e perfino dalla giovane repubblica americana, altri lo liquidavano con una battuta: "scultore veneziano tradotto in greco". Nel secolo scorso Ludovico Ragghianti diceva di preferire alle sue statue, fin troppo

levigate, i bozzetti, gli schizzi e i disegni, dove meglio si apprezzava la vena spontanea dell'artista. Parimenti Elena Bassi, in un lavoro del 1943 ancora oggi fondamentale, osservava che lo scultore "rimane quasi prigioniero nelle pastoie delle teorie artistiche e soffocato dall'enfasi petulante dei contemporanei". Cesare Brandi fu più drastico: "Egli fu il primo e coscienzioso burocrate dell'arte [...]. La sua scultura resta il più nobile, il più coscienzioso, il più genuino e illusivo dei surrogati...". Una frase pur sempre meno feroce della lapidaria definizione di Roberto Longhi: "Antonio Canova, lo scultore nato morto". Valutazioni estreme, queste, difficilmente sottoscrivibili. Giudizi più equanimi e meditati hanno espresso in prosieguo di tempo Mario Praz, Giulio Carlo Argan e il suo allievo Antonio Pinelli, quest'ultimo tra i maggiori esperti di Neoclassicismo.

Di questo movimento Canova fu uno dei massimi esponenti nel campo della scultura (insieme al Thorvaldsen, al quale fu spesso contrapposto), e proprio il suo rapporto con l'arte dell'antichità classica è il punto di partenza obbligato per ripensare oggi, senza preconcetti, la sua personalità artistica. Ce ne fornisce l'occasione la mostra dal titolo *Canova e l'Antico* che dal 28 marzo (e fino al 30 giugno) riunisce al Museo Archeologico di Napoli (MANN) più di cento opere del maestro di Possagno (una dozzina di marmi, calchi in gesso, bozzetti in terracotta, e ancora

disegni, monocromi e tempere) che dialogano con quelle antiche custodite nello stesso museo.

È un confronto per analogia e opposizione quello che la mostra curata da Giuseppe Pavanello, direttore del Centro Studi Canoviani e tra le massime autorità sull'artista, propone al visitatore. 'L'ultimo degli antichi e il primo dei moderni' è una definizione che ben si attaglia a Canova, ma che rischia di restare una formula scolastica. Qui invece è possibile verificarla in un percorso sapientemente costruito, grazie anche alla sinergia con Paolo Giulierini, direttore del MANN, e Sergei Androsov, curatore della collezione canoviana dell'Ermitage di San Pietroburgo, che ha prestato sei marmi tra i più famosi, tra cui la *Ebe* e le *Tre Grazie*. Procedendo dall'atrio del museo al salone della Meridiana, al primo piano, il visitatore è posto via via davanti alle creazioni canoviane e ad alcune delle opere antiche a cui esse si richiamano, come l'*Apollo* che si incorona prestato dal Getty e l'*Apollo in riposo* del MANN o la *Venere italica* e l'*Afrodite* dei Musei Capitolini. Ha così modo di capire fino a che punto Canova introiettò il monito di Winckelmann secondo cui gli Antichi andavano imitati e non copiati: laddove con imitare si doveva intendere piuttosto la pratica di quell'*aemulatio*, che secondo gli antichi retori implicava l'ambizione di gareggiare col modello e, se possibile, di superarlo. Quintiliano lo dice esplicitamente: la copia fedele è un atto servile che il buon artista deve assolutamente evitare; fare meglio dei nostri predecessori non solo è possibile, è doveroso. Per questo Canova dichiarava orgogliosamente: "copie non ne fo", intendendo che il compito che si era assegnato non era quello di scolpire statue moderne alla maniera degli antichi, ma – cosa ben più impegnativa – di plasmare il Moderno facendo tesoro della lezione dell'Antico. L'Antico, sosteneva, bisognava "mandarselo in mente, sperimentandolo nel sangue, sino a farlo diventare naturale come la vita stessa", e aggiungeva di essere "adoratore dell'antico, ma non idolatra di tutte le antiche cose". In un'epoca in cui agli artisti si prescriveva di seguire pedissequamente i modelli antichi, Canova non si peritava di affermare che "un semplice copista di qualsiasi eccellente libro, il quale se tutto si applicasse a trascriverlo con esattezza, non saprebbe giammai con tal esercizio diventar letterato".

Dal giovanile *Teseo vincitore del Minotauro* sino all'*Endimione dormiente*, ultimato poco prima di morire, passando per il *Perseo* e le *Tre Grazie*, tutta

l'opera di Canova è uno sforzo immenso – dissimulato da una formidabile sprezzatura – per reinverare l'Antico nella sensibilità moderna. Se ne rese ben conto Stendhal, che scrisse: "Canova ha avuto il coraggio di non copiare i greci e di inventare una bellezza, come avevano fatti i greci: che dolore per i pedanti!". E non ci si faccia ingannare dalla grazia apparentemente estenuata e raggelata di certe sue creazioni. L'unico appunto che si può fare all'eccellente catalogo, curato anch'esso da Pavanello (Electa, pp. 360, € 40,00), è che i saggi che vi sono compresi non sottolineano abbastanza un fatto ormai da tempo acquisito: ovvero che il gusto neoclassico e il gusto romantico hanno radici comuni, le quali negli artisti romantici alimentano l'espressione delle passioni, mentre in quelli neoclassici – perlomeno nei grandi come Canova – generano una tensione alla perfezione tutt'altro che frigida. Oggi possiamo guardare all'artista veneto da una distanza sufficiente a capire che, nonostante l'ossequio formale alla tradizione classica, il suo è un linguaggio sostanzialmente non convenzionale, e per certi aspetti perfino rivoluzionario.

I saggi del catalogo illuminano invece in maniera esauriente il rapporto lungo e importante che Canova ebbe con la città di Napoli, inizialmente come giovane viaggiatore alla scoperta dei tesori artistici della città (fondamentale la conoscenza diretta delle statue antiche della collezione Farnese) nonché delle antichità di Ercolano e Pompei (ma si spinse fino a Paestum) e poi come realizzatore di tante opere commissionate dalla nobiltà locale e dagli stessi regnanti. Oltre al gesso del gruppo di *Adone e Venere* che, collocato dal marchese Berio nel cortile del suo palazzo, rivelò nel 1795 il genio dello scultore ai napoletani, è esposto anche il bozzetto della statua di Ferdinando IV di Borbone come nuovo Pericle, che dialoga in prospettiva assiale con la realizzazione in marmo, alta più di tre metri, tornata da non molto nella nicchia dello scalone in fondo all'atrio.

Risulta chiara dai saggi del catalogo la sostanziale *apoliticità* dell'artista, che lavorò per i Borboni, poi per Giuseppe Bonaparte, Giacchino Murat e Napoleone, poi ancora per i Borboni. Esemplare la vicenda del progettato monumento equestre di Napoleone, che dopo la caduta del dominio francese divenne quello di Carlo III di Borbone. Il celeberrimo gruppo di Ercole e Lica, fu interpretato dai francesi come l'Ercole Francese che abolisce la monarchia, ma fu Canova stesso a fare osservare

maliziosamente che poteva altrettanto bene leggersi come un Ercole restauratore che si disfa dell'eccessiva libertà imposta con le armi dai francesi in Europa. Canova aveva anche eseguito, su commissione di Thomas Jefferson, un ritratto di George Washington che, prima che rivoluzionario, considerava un 'galantuomo' (l'opera è andata perduta, ma il prezioso bozzetto superstite è esposto in mostra). All'ideologia l'artista antepose sempre ragioni interne all'arte: ben diverso in questo dall'altro grande protagonista del Neoclassicismo, il suo contemporaneo Jacques-Louis David.



12. Borboni | Donazioni, scavi, tutela e moda pompeiana

14 luglio 2019

di Giuseppe Pucci

Nel 2018, l'anno in cui è stata la capitale italiana della cultura, Palermo ha visto succedersi numerosi eventi culturali. Fra questi, ha spiccato la mostra *Palermo capitale del Regno. I Borbone e l'archeologia a Palermo, Napoli e Pompei*, ospitata nel Museo Archeologico 'Antonio Salinas' e rimasta aperta fino a pochi giorni fa. A suggello e insieme a testimonianza duratura di quella

ragguardevole impresa scientifica arriva ora un volume, dal medesimo titolo, curato per la Palermo University Press (collana "Artes") dalla responsabile della mostra e direttrice del Museo, Francesca Spatafora.

In apertura, un saggio di Daniele Palermo inquadra storicamente il non facile rapporto tra la Sicilia e i Borbone. Quando, dopo il congresso di Vienna, Palermo fu scelta a capitale del nuovo regno delle Due Sicilie, la città visse un momento di splendore; ma fu un privilegio che mantenne per un solo anno: già dal 1817 la capitale fu spostata a Napoli. La ferita inferta all'orgoglio isolano non si sarebbe mai rimarginata completamente, ma questo non impedì all'archeologia siciliana di conoscere positivi sviluppi. Già qualche anno prima, grazie alle donazioni di due appassionati collezionisti di antichità, Giuseppe Emanuele Ventimiglia, principe di Belmonte, e Carlo Cottone, principe di Castelnuovo, era nato il Museo di Palermo, annesso alla Regia Università e allestito nella Casa dei Padri Teatini di San Giuseppe.

Un contributo di Francesca Spatafora mette a fuoco, con l'ausilio di preziosi documenti d'archivio, la temperie culturale "fortemente condizionata da quei sentimenti patriottici che, nel patrimonio storico e artistico della propria terra, riconoscevano le radici e l'identità di un popolo" nella quale prese vita la nuova istituzione. Dopo l'Unità d'Italia, il direttore Antonio Salinas avrebbe definito il suo museo "opera del nuovo

Risorgimento politico d'Italia", ma allora fu chiaro che Palermo intendeva emulare Napoli, dove Ferdinando I aveva fondato, nel Palazzo degli Studi, il Museo Reale di Napoli.

Un acuminato saggio di Clemente Marconi sull'*Archeologia in Sicilia al tempo dei Borbone* sfata d'altra parte due *idées reçues* della storia degli studi, ovvero che l'archeologia scientifica sarebbe arrivata in Sicilia solo dopo l'Unità, e che prima di allora non ci sarebbero state né ricerche archeologiche sistematiche né una tutela efficace del patrimonio culturale. Le cose non stanno così: illuminante da questo punto di vista la figura davvero eccezionale di Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, a lungo anima della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia – ora meglio nota grazie a documenti di archivio di recente pubblicazione – e autore di cinque sontuosi volumi su *Le antichità siciliane esposte e illustrate* (1835-'42), dedicati agli scavi dei maggiori siti antichi dell'isola, da ovest a est: Segesta, Selinunte, Agrigento, Siracusa, Acre, Catania, Taormina e Tindari. Attraverso la Commissione, Serradifalco si preoccupò anche – in anticipo sui suoi tempi – di conservazione e valorizzazione, predisponendo anche servizi permanenti di guardiania.

A non molta distanza dalla sua fondazione, il museo di Palermo accrebbe le sue collezioni grazie alla munificenza dei Borbone. Francesco I, succeduto a Ferdinando I, donò nel 1825 numerose opere provenienti dagli scavi effettuati a Pompei tra il 1821 e il 1825, mentre nel 1831 Ferdinando II fece giungere a Palermo gli arredi della domus pompeiana di Sallustio e altri reperti dalla villa di Contrada Sora a Torre del Greco (sono le opere che costituivano il nucleo della mostra appena conclusa). Due saggi del volume – uno di Massimo Osanna, attuale direttore del Parco Archeologico di Pompei, l'altro di Laura D'Esposito e Francesco Muscolino, archeologi della stessa istituzione – ripercorrono sinteticamente la storia dell'esplorazione borbonica delle città sepolte dal Vesuvio, mentre i contributi di Rosanna Equizzi, Chiara Portale, Antonina Imboccarì e Laura Toniolo analizzano in dettaglio le donazioni borboniche al museo di Palermo.

All'interno di un saggio di Cristina Polizzi sul Parco della Favorita, creato da Ferdinando IV all'epoca del suo esilio a Palermo, trova spazio la storia di un'altra statua donata alla città dai Borbone nel 1827: la Menade, allora

creduta Pomona, dea dei frutti, che fino alla metà del secolo scorso adornava un viale del parco che da lei prendeva il nome. Nella mostra appena chiusa era lei che si incaricava di accogliere il visitatore.

Conclude il volume un pregevole saggio di Simone Rambaldi sul gusto "pompeiano" a Palermo tra Sette e Ottocento. È una ricerca originale, che esplora sistematicamente un tema fino ad oggi trattato solo in maniera rapsodica. Scopriamo così che sono davvero molti – e pregevoli – i monumenti palermitani interessati da quella moda che, diffusa dalle tavole delle *Antichità di Ercolano Esposte* (1757-1792), furoreggiò praticamente in tutta Europa.

Molti sono i meriti di questa pubblicazione, che per ironia esce proprio nel momento in cui la curatrice Francesca Spatafora, che dal 2013 ha profuso uno straordinario impegno nella rivitalizzazione del Museo 'Antonio Salinas', viene inopinatamente destinata ad altro incarico. Burocratici criteri di rotazione hanno prevalso sugli appelli della comunità scientifica internazionale a sostegno di una studiosa che aveva così ben meritato.



13. Etruschi | Il gusto policromatico delle élites tirreniche

8 settembre 2019

di Giuseppe Pucci

In un saggio giovanile del 1926 Ranuccio Bianchi Bandinelli se la prese con la policromia delle terrecotte etrusche che – affermò senza mezze parole – “ci offende con la sua violenza”. Chissà se il grande archeologo avrebbe detto la stessa cosa davanti agli straordinari materiali della mostra Colori degli Etruschi. Tesori di terracotta che fino al 2 febbraio resterà aperta alla Centrale Montemartini di Roma

(catalogo edito da Gangemi, pp. 256, e 34,00). A monte di questo evento espositivo c'è l'eccezionale recupero effettuato nel 2016 dai Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio culturale – quello reso famoso dal Generale Conforti, da poco scomparso – nel porto franco di Ginevra: ben 45 casse zeppe di reperti archeologici trafugati illegalmente dal nostro paese, fra i quali oltre mille frammenti di lastre dipinte. La loro tipologia ne denuncia senza ombra di dubbio la provenienza da Cerveteri (l'antica Caere), la città che lo storico Dionigi di Alicarnasso definì “la più prospera e popolata dell'Etruria”. A detta di Plinio il Vecchio ancora ai suoi tempi (I sec. d.C.) esistevano a Caere pitture più antiche di quelle note a Roma e di grande perfezione.

I materiali ora esposti a Roma (una prima mostra era stata allestita l'anno scorso nel Castello di Santa Severa) danno ragione a Plinio e ampliano in modo tanto spettacolare quanto insperato la conoscenza di una produzione artistica finora nota da poche testimonianze, perlopiù finite fuori d'Italia (al Louvre, al British Museum, nei musei di Berlino, nella Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen, al Getty). Si tratta di pannelli di terracotta policroma – datati tra il 530 e il 480 a.C. – che, giustapposti a formare dei fregi continui (sui bordi di molti frammenti sono dipinti dei numeri che servivano al loro assemblaggio), erano in origine applicati alle pareti di costruzioni di prestigio (edifici pubblici e dimore gentilizie, prima ancora che tombe), secondo un uso importato dalla Grecia. Sappiamo del

resto che il nobile corinzio Demarato si era trasferito verso la metà del VI sec. a.C. in Etruria e che al suo seguito c'era anche il pittore Eugrammos (in greco: 'colui che dipinge bene'). È possibile che sia stato quest'ultimo a far conoscere localmente la tradizione corinzia delle lastre dipinte.

Le lastre recuperate sono opera di botteghe ceretane. Uno dei nuovi frammenti reca il nome – purtroppo incompleto – del pittore: su un'iscrizione in caratteri etruschi incisa prima della cottura si legge: *Nella (casa/officina) di Satharas io, Mur [--- (ho fatto)*. Si può ipotizzare che l'artista lavorasse per conto dell'aristocratico il cui nome viene citato per primo. Per due anni gli archeologi della SABAP (Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Roma, la provincia di Viterbo e l'Etruria Meridionale) hanno ricomposto con pazienza certosina i frammenti sequestrati (i pezzi interi saranno stati purtroppo venduti subito) e i risultati sono entusiasmanti.

Le lastre ci restituiscono, con una gamma cromatica a volte inusuale e per ciò stesso seducente, un repertorio di temi legati all'immaginario delle élites della metropoli tirrenica, che amavano mostrare la loro adesione ai modelli culturali greci. Fra i temi mitologici compaiono l'uccisione di Medusa da parte di Perseo e le fatiche di Eracle (il grande eroe civilizzatore che si guadagnò l'ammissione fra gli dèi per i suoi propri meriti), in una versione più antica rispetto a quella canonizzata verso il 460 a.C. dalle metope del tempio di Olimpia. Ci sono anche rappresentazioni di fanti e cavalieri in armi, come si conviene a una aristocrazia arcaica che faceva del guerriero una figura sociale preminente. Un frammento di quelli sequestrati a Ginevra 'attacca' con un altro ancora conservato a Cerveteri: prova, se mai ce ne fosse stato bisogno, della sua provenienza e autenticità. Ci sono poi scene di gare atletiche, altra attività appannaggio dei ceti acculturati. Non mancano le scene di danza e quelle riconducibili al simposio, un costume greco di cui l'alta società etrusca fece uno status symbol. Ritroviamo in qualche modo in queste immagini quella 'gioia di vivere' che – un po' corrvamente, per la verità – siamo soliti associare agli Etruschi. Il rientro delle terrecotte trafugate in Svizzera è stato accompagnato da quello di analoghi reperti dalla Danimarca, reso possibile da un intelligente accordo con la Ny Carlsberg Glyptotek. È un'opportunità unica vederli ora esposti qui insieme ad altri restituiti dal Getty. La mostra è stata curata da Claudio Parisi Presicce (Soprintendenza

Capitolina), Alfonsina Russo (Parco Archeologico del Colosseo), Leonardo Bochicchio, Daniele Federico Maras e Rossella Zaccagnini (SAPAB).

L'allestimento, sobriamente elegante, si inserisce in maniera non stridente negli spazi del museo della Via Ostiense, che col suo unico mix di arte antica e archeologia industriale resta uno dei più affascinanti della capitale. Chi ancora non lo conoscesse approfitti di questa occasione per visitarlo.



14. Odissea | Volterra-Sperlonga, un etruscologo sulle tracce di Ulisse

20 ottobre 2019

di Giuseppe Pucci

L'identificazione dei luoghi che Omero nell'*Odissea* fa toccare a Ulisse sulla via di Itaca ha ossessionato sia gli antichi che i moderni. Eratostene di Cirene, uno scienziato vissuto tra III e II secolo a.C., era al riguardo piuttosto scettico: "Si troverà dove ha navigato Ulisse - diceva - quando si troverà il cuoiaio che ha cucito l'otre dei venti". Ciò non ha impedito il pullulare delle ipotesi più disparate. Di

recente un ingegnere nucleare italiano ha voluto collocare le avventure dell'eroe addirittura nel mar Baltico!

Maurizio Harari, etruscologo di vaglia, tra i pochi capaci di spaziare oltre gli stretti confini della propria specializzazione, col suo *Andare per i luoghi di Ulisse* (il Mulino, collana "Ritrovare l'Italia. Itinerari d'autore", pp. 126, € 12,00), ci offre ora un suo personalissimo 'baedeker' per quelle che Vitruvio, definì le *Ulixis errationes per topia* (il vagare di Ulisse "di luogo in luogo, di paesaggio in paesaggio, di forma in forma", come finemente traduce il Nostro).

Harari si attiene tacitamente all'itinerario stabilito nel 1933 dall'ellenista francese Victor Bérard (quello più accettato da quanti non si rassegnano all'idea che quella omerica sia una geografia di pura invenzione), il quale situava la gran parte delle tappe di Ulisse nel Mediterraneo centrale. Ma è soprattutto nell'area tirrenica che si svolge il suo "possibile viaggio ... zigzagante, guidato da comparazioni e rimandi di storie e di immagini". L'autore non ha pretese di completezza, né di sistematicità. Piuttosto indulge, cercando anche la complicità del lettore, al piacere della memoria, rivivendo in un soggettivo *nóstos* - quale termine più appropriato? - momenti della propria *Bildung* di studioso.

Il viaggio-racconto parte da Volterra, dove molte delle urne funerarie etrusche del Museo Guarnacci – Harari rievoca la sua prima visita nel lontano 1975 – sono decorate con scene dell’*Odissea*. Una raffigura “Circe e il brutal suo beveraggio” (così epitomò D’Annunzio), immagini usate come esortazione a trascendere la bestialità della condizione umana. Altre raffigurano la fuga dall’antro di Polifemo, metafora dell’anima che evade dalla prigione del corpo, e le Sirene, qui non mostruose *Mischwesen* ma simili a Muse il cui canto misterioso promette al defunto una fama che gli sopravviverà.

Non mancano rappresentazioni di altri episodi odissaici, fra cui la *nékya*, la discesa nel mondo dei morti. E certo colpisce lo stretto rapporto che lega il mondo etrusco a Ulisse. Secondo lo storico Teopompo di Chio addirittura l’eroe, “una volta rientrato in patria e venuto a sapere di certe cose che si raccontavano sulla condotta di Penelope”, si trasferì in Etruria e vi fondò la città di Gortinea (Cortona), dove morì e fu sepolto. A questa leggenda se ne sovrappone un’altra, secondo cui proprio a Cortona si sarebbero insediati i Pelasgi (il popolo dei *Migranti*, secondo l’etimo) scacciati dalla Grecia e guidati dal loro re Nanas. E secondo l’erudito bizantino Tzetze, Ulisse avrebbe avuto un secondo nome molto simile: Nanos, “e chi lo chiamava in un modo chi nell’altro”. La tomba cortonese di Ulisse nessuno l’ha mai trovata, ma ad Harari piace credere che, se esistette veramente qualcosa data per tale, doveva assomigliare allo sfarzoso tumulo noto come “secondo Melone del Sodo”.

Da Cortona ci si sposta a Orvieto, nel Museo Faina, dove la scena, conservata sul sarcofago di Torre San Severo, di Ulisse che scanna un montone perché le ombre dell’Ade se ne abbeverino e gli parlino è il punto di partenza per ulteriori approfondimenti sulla localizzazione tirrenica della saga di Ulisse (che Harari giustamente collega ai contatti tra Etruschi e Greci dell’Eubea, gli stessi che trasmisero loro l’alfabeto), senza dimenticare quella, speculare e di poco anteriore, nell’area adriatica.

Poi Harari ci accompagna a Tarquinia, facendosi a sua volta accompagnare da nomi illustri: D.H. Lawrence, Marguerite Duras, Vincenzo Cardarelli, che su Tarquinia hanno lasciato pagine memorabili. Sulle pareti dipinte della Tomba dell’Orco Il ritroviamo Ulisse che acceca il Ciclope, insieme a una folla di personaggi che popolano quel regno di Ade che all’eroe fu dato di

visitare da vivo (ci sarà, azzarda Harari, un'eco della *nékya* – perduta – che Polignoto dipinse a Delfi?). Un terzo incontro con Polifemo ci aspetta nella tappa romana, al Museo dei Conservatori. Si tratta della scena dipinta su un vaso, verso la metà del VII secolo a.C., da uno dei primi artisti greci che ha firmato una sua opera. Volle firmarla nonostante che – o magari proprio perché – il suo nome, Aristonothos, denunciassse la sua condizione di bastardo (in greco: *nóthos*): era insomma un signor Nessuno, esattamente come l'astuto Ulisse aveva detto a Polifemo di chiamarsi.

L'ultimo appuntamento è nel paese di Circe. Sul promontorio laziale che dalla temibile incantatrice prende il nome nessun monumento figurato ci parla di lei, tantomeno di Ulisse; ma poco lontano, a Sperlonga, c'è un'intera, fantasmagorica, barocca Odissea di marmo. L'aveva fatta allestire l'imperatore Tiberio nella grotta che fungeva da scenografico salone da pranzo in una sua villa sul mare. Le sculture, di altissima qualità (che siano originali o copie, in fondo poco importa), sono ora ricomposte nell'attiguo museo. Rappresentano Ulisse che recupera il corpo di Achille, Ulisse che ruba il Palladio dalla rocca di Ilio insieme a Diomede, Scilla che, trasformata in ibrido mostro proprio da Circe, assale la nave di Ulisse divorando i marinai e – poteva mancare? – l'accecamento di Polifemo. Qui si conclude il libro, che si potrebbe accostare a un poemetto alessandrino, per come riesce a coniugare eleganza ed erudizione, con una scrittura che ha nella sprezzatura la sua cifra. Seneca bollava come inutili i libri che discettavano su dettagli minimi dei poemi omerici, cose – diceva – che “se le pubblici non apparirai più colto ma più pedante”. Non lo si può dire certo di questo.



15. Pompei-Santorini | Due città, due vulcani, un giorno solo

1 dicembre 2019

di Giuseppe Pucci

A tale of two cities: così, citando il romanzo di Dickens, avrebbe potuto intitolarsi la mostra attualmente aperta alle Scuderie del Quirinale (ancora fino al 6 gennaio 2020). Le due città sono Pompei e Santorini, due siti antichi accomunati da uno stesso destino, quello di essere stati distrutti da una terrificante eruzione.

Anche il titolo scelto, però (*Pompei e Santorini. L'eternità in un giorno*) allude a

un'opera letteraria. *Elle est retrouvée. / Quoi ? - L'Eternité* sono versi di Arthur Rimbaud (già riecheggiati dal titolo di un romanzo di Marguerite Yourcenar). Un giorno o poco più, in effetti, fu sufficiente ai due vulcani per fermare il tempo e consegnare all'eternità tanto il centro campano che l'isola delle Cicladi. Paradossalmente, la distruzione che pose termine alla loro esistenza ha anche sigillato, preservandole, informazioni preziose per ricostruire la civiltà di cui erano espressione. A ben vedere altre due parole della stessa poesia di Rimbaud avrebbero potuto fare da epigrafe a questa mostra: *Science avec patience*. Come caratterizzare meglio la fatica degli archeologi, che quell'eternità hanno riattualizzato, recuperandola pezzo dopo pezzo alla storia?

La vicenda dei due siti è diversa: Pompei fu seppellita nel 79 d.C., Akrotiri (ovvero Thera Alta, dall'antico nome dell'isola che qualcuno vorrebbe identificare con l'Atlantide di Platone) diciassette secoli prima, intorno al 1600 a.C.; Pompei è stata scavata a partire dal 1748, Akrotiri praticamente solo dal 1967. I due curatori (Massimo Osanna, Direttore del Parco Archeologico di Pompei, e Demetrios Athanasoulis, Direttore delle Antichità delle Cicladi) hanno avuto l'idea di mettere a confronto la Pompei romana e la "Pompei dell'Egeo" estraendo dalle rispettive 'capsule del tempo' oltre trecento oggetti, tutti - bisogna dirlo - di qualità molto alta oltre che ben conservati (e va sottolineato che è la prima volta che materiali di Santorini sono esposti fuori della Grecia), che testimoniano

della cultura materiale e artistica di due società distanti fra loro nel tempo ma non troppo nello spazio, essendo entrambe fiorite in quel Mediterraneo che Platone definì “uno stagno”, ed entrambe straordinariamente vivaci e avanzate.

Il percorso della mostra inizia con Pompei, ‘punto medio’ nella scala del tempo tra noi e Akrotiri, che cessò di esistere nella tarda Età del bronzo. Le case di Pompei, con la loro articolazione funzionale, la loro elegante decorazione musiva e pittorica, la loro squisita suppellettile danno un’idea del way of life dei loro abitanti, anche se limitatamente ai ceti più agiati. Fanno loro da pendant le case di Akrotiri, in ognuna delle quali è stata trovata almeno una stanza affrescata. La mostra offre una significativa scelta di questi straordinari incunaboli della pittura parietale europea, tra cui l’affresco sapidamente naturalistico dei giovani pescatori (forse testimonianza di un rito di passaggio all’età adulta), quello con il fregio miniaturistico raffigurante un fiume, con uccelli acquatici e altri animali (c’è anche il favoloso grifone) e un altro raffigurante una dea in trono che riceve da una scimmia dall’improbabile pelame azzurro l’offerta di stimmi di croco (la pianta da cui si ricavava il prezioso zafferano). Non manca un’ampia selezione di splendidi vasi, dipinti con motivi che sembrano quasi anticipare il Liberty, e altri oggetti di uso quotidiano, fra cui calchi in gesso di raffinati mobili in legno.

Quello che manca, o che quanto meno avrebbe potuto esserci in misura maggiore, è una narrazione che coinvolga il visitatore e lo guidi in tutto il percorso. Il pannello iniziale dà le coordinate essenziali, e via via le didascalie dei pezzi esposti offrono punti di appoggio, ma una così singolare storia parallela avrebbe meritato un esteso storytelling, di sicura presa sul pubblico. Come spesso avviene, anche in questo caso molto si è voluto demandare al catalogo (una coedizione Scuderie del Quirinale-L’Erma di Bretschneider, pp. 272, € 36), che raccoglie autorevoli contributi su varie tematiche afferenti alla mostra, ma che non sostituisce la narrazione unificante. Particolarmente apprezzabili i saggi di Luigi Gallo (Eruzioni sublimi. Le catastrofi vulcaniche nell’immaginario artistico moderno e contemporaneo) e di Anna Mattiolo (La memoria del futuro: riflessioni tra archeologia e contemporaneità), che mettono a fuoco uno degli assi portanti della mostra: l’impatto che le eruzioni vulcaniche e i ritrovamenti di Pompei – specialmente i calchi delle vittime – hanno avuto

sugli artisti, dal Settecento, quando si afferma l'estetica del Sublime, a oggi.

Attraverso le opere degli autori presenti (e fra essi si contano William Turner, Giovanni Maria Benzoni, Filippo Palizzi, Arturo Martini, Renato Guttuso, Andy Warhol, Anthony Gormley, Richard Long, Allan McCollum, Damien Hirst) si snoda un filo rosso – rosso come la lava – che attraversa la temporalità 'diversa' (Foucault parla di eterocronia) della rovina. Come ci ha insegnato Marc Augé, c'è uno scarto fra il tempo contingente, che passando lascia dietro di sé macerie e detriti, e il tempo puro che si manifesta in reperti come quelli oggetto di questa mostra, obliterati da un repentino evento geologico che li ha situati in una zona di confine tra natura e storia: un tempo che è passato ma che dura indefinitamente. Sarebbe stato bello vedere esposto in questa mostra *Gli ultimi visitatori di Pompei* di Carel Willink (1933), un notevole esempio di 'realismo magico' dove dei signori elegantemente vestiti sembrano attendere sotto il Vesuvio fumante un 'finale di partita' che c'è già stato: bella metafora dell'eternità 'in un giorno'. Un giorno che è insieme ieri, oggi e domani.



16. Torelli | A Tarquinia ascesa e caduta di una grande famiglia etrusca

12 gennaio 2020

di Giuseppe Pucci

Fare libri, sosteneva Jean de la Bruyère, è un mestiere simile a quello dell'orologiaio.

Intendeva dire che ci vogliono acribia, pazienza e periodici aggiustamenti.

L'aforisma ben si attaglia all'ultimo (ma solo nel senso di più recente) lavoro di Mario Torelli: *Gli Spurinas Una famiglia di principes nella Tarquinia della "rinascita"*

(L'Erma di Bretschneider, pp. 206, € 145,00). Lo studioso – parliamo di uno dei

nostri maggiori archeologi, capace di spaziare con pari competenza dall'età arcaica a quella tardo-antica – cominciò a occuparsi degli Spurinas oltre mezzo secolo fa, quando, nel prendere in mano un frammento di iscrizione latina conservato in una scatola di scarpe nel magazzino del museo di Tarquinia, si rese conto, con un'emozione ancor oggi viva nel suo ricordo, che 'attaccava' con altri frammenti rinvenuti decenni prima presso la cosiddetta Ara della Regina, il tempio poliadico dell'antico centro etrusco. Erano tutti pertinenti a tre statue erette nella prima età imperiale ai membri di una famiglia tarquiniese protagonista di imprese gloriose fra il V e il IV secolo a.C., ma il nome di questa famiglia non compariva nel testo noto fino a quel momento. Le poche lettere presenti sul frammento riesumato dalla scatola di scarpe fornirono in modo insperato la risposta: si trattava degli Spurinas (latinizzati in Spurrinae).

In un libro del 1975 Torelli ne ricostruì magistralmente la prosopografia: l'iniziatore delle fortune era stato Velthur Spurinna figlio di Lars, che ricoprì due volte la massima magistratura della città (il titolo latino praetor corrisponde all'etrusco zilath) e, primo fra tutti gli Etruschi, come viene sottolineato nel suo elogium, trasportò per mare un esercito in Sicilia. Torelli collegò quest'impresa alla guerra che nel 415-414 a.C. gli Ateniesi stavano conducendo contro Siracusa, e a cui Tarquinia partecipò come alleata di Atene. Stando allo storico Tucidide, l'unica vittoria riportata dagli alleati sui Siracusani si dovette proprio al contingente accorso da

Tarquini. I fasti familiari furono continuati dal figlio, anch'egli di nome Velthur, ma il suo elogium è troppo lacunoso: sappiamo solo che ricoprì come il padre la più alta carica di Tarquinia. Meglio informati siamo invece sul conto di Aulo Spurinna, nipote del primo Velthur. Aulo, si dice nel suo elogium, fu primo magistrato per ben tre volte, e agì anche al di fuori della sfera tarquiniese: intorno alla metà del IV secolo a.C. abbatté un regime 'tirannico' a Cerveteri, sicuramente per instaurarvi una repubblica aristocratica come a Tarquinia; intervenne ad Arezzo in seguito a una rivolta di servi della gleba, e strappò a Roma, che si era incuneata in territorio etrusco, alcuni insediamenti sulla riva destra del Tevere. I tre Spurinna ebbero in vita l'onore del trionfo, e Torelli ipotizzò da subito che le tre statue fossero state erette in loro onore da un discendente della stessa famiglia: quel Vestricio Spurinna che occupò posizioni di rilievo a Roma nel I secolo d.C. Negli oltre quarant'anni trascorsi da quel primo lavoro Torelli, da quello studioso di razza che è, non ha mai abbandonato il dossier, tornando in varie sedi su particolari che gli apparivano meritevoli di approfondimento, quando non di correzione, in attesa di produrre un'opera conclusiva, "come vorrebbe essere appunto questa, anche per l'età del suo autore" (ma il 'ragazzo' ultraottantenne ha ancora entusiasmo e capacità di lavoro da vendere).

E le novità contenute in questa che troppo modestamente l'autore chiama una *summula* non sono né poche né da poco. Rispetto ai lavori precedenti c'è una maggiore attenzione al contesto. L'erezione di statue di trionfatori è immaginabile solo in un tempio che avesse le stesse funzioni che a Roma aveva il Capitolium. Perciò Torelli, dopo aver smontato l'ipotesi che il tempio dell'Ara della Regina fosse dedicato, come ipotizzato dagli scavatori, a una divinità straniera (Hercle, versione etrusca di Eracle), lo attribuisce con argomenti convincenti a Tinia, la divinità più importante del pantheon etrusco, omologo del Giove Capitolino romano (in epoca romana la cella sembra essere stata tripartita, probabilmente per ospitare la triade Giove, Giunone, Minerva, proprio come a Roma, a riprova dell'analogia funzionale tra i due edifici). La ristrutturazione più sontuosa del tempio (quella a cui appartiene il notissimo rilievo dei Cavalli Alati), databile intorno al 380 a.C., avvenne all'epoca di Velthur II, e benché poco si sappia di quest'ultimo, Torelli, riportando come sempre l'archeologo dovrebbe fare la documentazione materiale al quadro storico, vede in lui il vero artefice della 'rinascita' della città-stato, basata su una radicale

riorganizzazione socio-economica (l'affrancamento dei servi e un diverso sistema di produzione agricola). Ma le acquisizioni scientifiche più rilevanti riguardano uno dei monumenti più importanti di Tarquinia, la Tomba dell'Orco, così detta per le pitture parietali con scene del regno dei morti. L'ipogeo in realtà è costituito da due tombe comunicanti, la tomba I, della prima metà del IV secolo a.C., e la tomba II, della seconda metà di esso. Accantonando definitivamente l'idea, sostenuta da altri in passato, che il fastoso sepolcro fosse stato costruito fin dall'origine dai Murinas, una famiglia di scarsissimo rilievo nel IV secolo, Torelli propone con validi argomenti di vedervi invece la tomba gentilizia proprio degli Spurinas, attribuendo la prima fase a Velthur I e l'ampliamento a Velthur II. I Murinas subentrarono solo quando i vecchi proprietari abbandonarono il sepolcro, e verosimilmente la città stessa, probabilmente perché i Romani, dopo la conquista, costrinsero all'esilio gli aristocratici di cui non si fidavano. Se fossero stati dei legittimi discendenti, argomenta Torelli, non si spiegherebbe perché abbiano cancellato dalle pareti molte immagini dei vecchi proprietari.

L'archeologo traccia in sostanza con mano felice l'ascesa e la caduta di una grande famiglia, e non come in un romanzo alla Thomas Mann, bensì costruendo una solida trama di *Realien*, ricavati dall'epigrafia e dall'analisi iconologica. Quest'ultima è particolarmente affilata. Anche se la *nékya* (discesa agli inferi) dipinta nella tomba dell'Orco II presenta ovvii e immancabili riferimenti a quella di Ulisse cantata da Omero, Torelli ne evidenzia altri, riferibili a quella più tarda di Enea narrata da Virgilio (il quale potrebbe anche avere attinto a fonti di ascendenza etrusca). Nel complesso programma figurativo abbondano i personaggi mitici. Gli eroi positivi sono quelli di cui le future generazioni degli Spurinas sono destinate a reincarnare le virtù (il prestigio di Agamennone, la forza di Aiace e la metis, l'intelligenza pratica, di Palamede), mentre i grandi peccatori sono lì a ricordare l'ineluttabilità del destino degli uomini: da vivi non si entra nell'Ade, come osarono fare Teseo e Piritoo, che perciò furono condannati a restarvi prigionieri; da morti non se ne esce, come invano tentò di fare Sisifo con l'inganno. La lezione di metodo che Torelli ci impartisce con questo libro è riassunta da lui stesso in poche parole: l'archeologo ha il dovere di tentare un approccio "globale, particolarmente utile soprattutto nel caso in cui appaia possibile accostare i dati della tradizione letteraria a quella archeologica, evitando però rozze

contaminazioni". Come non essere d'accordo? Sbaglia lo studioso che pretende di attenersi esclusivamente ai fatti accertati. Come diceva Thomas Huxley, "coloro che si rifiutano di andare oltre il fatto, raramente arrivano al fatto stesso".



17. Coarelli | Iside arriva a Roma, lezione di metodo (contro il ribassismo)

8 marzo 2020

di Giuseppe Pucci

Se c'è un autore a cui non si saprebbe applicare la categoria di 'stile tardo' elaborata da Edward Said, questi è Filippo Coarelli. Archeologo di fama internazionale, da oltre mezzo secolo produce fondamentali lavori sul mondo greco-romano in modo non diverso, ora che è ultraottantenne, da come faceva ai suoi esordi, negli anni sessanta del secolo scorso. Immutati permangono la passione

per la ricerca e il rigore euclideo delle dimostrazioni, supportato da una padronanza straordinaria delle fonti letterarie e della documentazione materiale. Gli anni non hanno attenuato neppure la vis polemica della sua prosa, che sa rendere sapida una materia che può risultare ostica ai più (una dote, questa, che ha ereditato dal suo maestro Ranuccio Bianchi Bandinelli). Gli accademici sanno distillare oblique perfidie nei confronti dei colleghi di cui non condividono le tesi. A Coarelli, accademico malgrè lui, preme più stabilire la verità storica che demonizzare l'avversario, ma certo non le manda a dire. Una costante nei suoi lavori è la critica alla settorialità: è insofferente nei confronti di quegli studiosi che guardano alla storia antica col paraocchi del loro specialismo e non sanno inserire i dati in un contesto più ampio, confrontandosi con altre discipline. Per Coarelli, come già per il grande filologo Giorgio Pasquali, "non esistono discipline, ma solo problemi da risolvere". Da sempre poi egli ha una spiccata avversione per i cosiddetti 'ribassisti', coloro che per eccessiva prudenza – il più delle volte dettata da un pregiudizio – tendono a datare i fenomeni storici a un'epoca più recente rispetto a quella che si evince da una lettura spassionata delle fonti.

Da Alessandria d'Egitto

Entrambi questi Leitmotivi si ritrovano nel suo ultimo libro: *Initia Isidis L'ingresso dei culti egiziani a Roma e nel Lazio* (Agorà & Co., pp. XV-163, € 35,00). Pur essendo noto al grosso pubblico soprattutto per la sua guida

archeologica di Roma (un best-seller che ha avuto diverse riedizioni da quando apparve nel 1974), molti sono i suoi interessi, e tra questi vi è quello per il culto di Iside nel mondo romano. A questo tema ha dedicato in passato almeno una dozzina di saggi, dei quali questo libro costituisce, a detta del suo stesso autore, una summa “a futura memoria”. Può sembrare una ricerca di storia delle religioni come tante, ma è molto di più: è la chiave di accesso all'affascinante laboratorio di uno studioso (ma spendiamo pure la parola ‘maestro’...), che ha passato la vita a indagare il mondo antico con un’acribia e un’energia che non cessano di stupire. La questione che qui Coarelli pone con forza è quella della data di introduzione del culto isiacco nel mondo romano. Iside giunse a Roma, insieme al suo sposo Serapide e al loro figlio Arpocrate, da Alessandria d’Egitto, dove i Tolomei avevano accortamente promosso il loro culto per accomunare l’élite dei nuovi padroni greci e i sottoposti indigeni. Coarelli è convinto che le condizioni per la penetrazione della religione isiacca in Italia fossero presenti già nel III secolo a.C. Contatti tra Roma e l’Egitto tolemaico ci furono fin da quando, nel 273 a.C., i due stati stabilirono rapporti diplomatici ufficiali, come attesta una fonte tarda ma affidabile, in quanto deriva dall’autorevole Tito Livio. Gli storici moderni si mostrano però scettici al riguardo, perché per i successivi sessant’anni non ci sarebbe traccia di altri rapporti. A ciò Coarelli ribatte osservando che questo silenzio è semplicemente dovuto alla perdita della seconda decade della Storia di Roma di Tito Livio, che copriva il periodo compreso tra il 292 e il 219, mentre indizi di segno contrario si ricavano prendendo in considerazione un contesto più ampio, che tenga conto di tutti gli scambi commerciali e culturali. Il misterioso poemetto Alessandra, per esempio, composto da un certo Licofrone vissuto ad Alessandria all’epoca di Tolomeo Filadelfo (285-246 a.C.), profetizza un ruolo da grande potenza per i discendenti dei Troiani (ossia i Romani): secondo Coarelli l’opera fu ispirata proprio dalla corte tolemaica, che aveva buoni rapporti con Roma e teneva a mantenerli. Più tardi i rapporti si estesero anche alla cultura figurativa: sappiamo che nella prima metà del II secolo a.C. un pittore di paesaggi alessandrino era attivo a Roma, e che più avanti mosaicisti alessandrini realizzarono il famoso mosaico nilotico di Palestrina.

Lucio Emilio Paolo, ma quale?

Certo, tutto questo, Coarelli lo ammette, non prova di per sé la contemporanea presenza di culti egiziani in Italia; ma non si può non

essere d'accordo con lui quando stigmatizza la sistematica lettura 'ribassista' delle fonti che potrebbero attestarlo. Tipico il caso della notizia riportata dallo storico Valerio Massimo, secondo cui il console Lucio Emilio Paolo avrebbe eseguito l'ordine del senato di abbattere i santuari di Iside e Serapide. A quale epoca è riferibile l'evento? Dato che ci sono più consoli con questo nome, tutto dipende da quale scegliamo. Per tutta una serie di buone ragioni è più probabile che si tratti di quello vissuto nel II secolo a.C., ma la maggior parte degli storici opta invece per un altro del secolo successivo, proprio per la resistenza ad ammettere l'esistenza di santuari del culto egiziano a Roma in un'epoca così antica. Eppure da Tito Livio sappiamo che sullo scorcio del III secolo a.C. a Roma erano penetrati molti culti stranieri, che venivano praticati non solo tra le pareti domestiche ma anche nel Foro e sul Campidoglio. Perché non ritenere quanto meno possibile l'introduzione dei culti egiziani già a quell'epoca? Coarelli ricorda giustamente una frase di quel grande storico delle religioni che fu Angelo Brelich: "Mostrare che qualcosa non è sicuro o non è dimostrabile, è giusta critica: l'ipercritica comincia là dove il "non sicuro" diventa "sicuramente no". La risposta all'incertezza non è la negazione, ma la sospensione del giudizio: vi sono certamente molte cose che non sono dimostrate e dimostrabili, che sono vere". È questa la più importante lezione metodologica che Coarelli ci trasmette, qui e in altri luoghi di questo volume.

Il santuario di Palestrina

Ampio spazio egli dà al ruolo avuto da Delo nella diffusione del culto isiacco in occidente. Sull'isola, che fu porto franco dal 166 a.C. e attirò numerosi mercanti romani e italici, le divinità alessandrine erano particolarmente venerate, ed è naturale pensare che esse abbiano 'viaggiato' sulle rotte commerciali che vi facevano capo. Incomprensibile appare però la tesi dei 'ribassisti', che vuole che ciò sia avvenuto solo dopo il rimpatrio dei negotiatores italici a causa dei rovinosi saccheggi subiti dall'isola nell'88 e nel 69 a.C. Il culto di Serapide è sicuramente attestato a Pozzuoli (il principale terminale dei traffici da e per Delo) prima del 105 a.C. e il culto di Iside è inconfutabilmente presente sul Campidoglio fin dagli ultimi decenni del II secolo a.C. Né appare strano che a gestirlo fosse un'associazione di mercanti di schiavi, se si pensa che Delo era il più importante hub di quella particolare merce. Da ciò Coarelli trae un'altra importante lezione: "la pretesa separazione tra economico e

religioso (parallela a quella tra religioso e politico) rivela così la sua matrice ideologica, del tutto moderna e quindi anacronistica e mistificante rispetto alle realtà antiche". Al contrario, nelle sue pagine è possibile seguire, tra repubblica e impero, proprio l'intreccio tra religione isiacca e politica, individuare le differenze sostanziali tra culto privato e culto pubblico e capire le ragioni autentiche del favore o dell'avversione di cui di volta in volta fu fatta oggetto. L'ultima parte del libro è dedicata al santuario di Fortuna Primigenia a Palestrina. Nelle mani di Coarelli la vecchia antiquaria diventa uno strumento affilato di assoluta modernità. Così, passo dopo passo, ci convince che il cosiddetto 'Santuario Inferiore' altro non è che un Iseo-Serapeo, e che col soprastante tempio di Fortuna Primigenia – peraltro pienamente assimilabile a Iside – fa parte di uno stesso, grandioso progetto architettonico-urbanistico concepito negli ultimi decenni del II secolo a.C. La cosa in fondo era sempre stata sotto gli occhi di tutti, ma nessuno, o quasi, l'aveva saputa vedere. Per riuscire a tanto "il faut des hommes qui connaissent autre chose que les livres", come diceva Voltaire. Filippo Coarelli è uno di questi.



18. Tombe etrusche | Gli acquerelli spillati dalla birra danese

10 maggio 2020

di Giuseppe Pucci

John Ruskin disse sicuramente una cosa avventata quando affermò che copiare è spregevole perché è facile. Una decisa smentita, posto che fosse necessaria, viene da una mostra in corso all'Istituto Italiano di Cultura di Copenaghen (ma attualmente chiusa per l'emergenza Covid 19), intitolata *L'arte di copiare*. L'evento è frutto di una sinergia con l'Istituto Svedese di Studi Classici di Roma e con la

Ny Carlsberg Glyptotek, il grande museo della capitale danese. I venticinque acquerelli esposti giustificano pienamente il titolo. Si tratta di copie tanto fedeli quanto esteticamente pregevoli di pitture che decorano le pareti di tombe etrusche – in gran parte di Tarquinia, ma anche di Chiusi, Orvieto e Veio – datate tra il VII e il III secolo a.C.

La Ny Carlsberg Glyptotek

L'idea di fare eseguire le copie di tutti i resti della pittura etrusca allora noti venne nel 1897 al collezionista d'arte Carl Jacobsen, fondatore della Ny Carlsberg Glyptotek. Jacobsen era il produttore della birra Carlsberg, tutt'oggi famosa, e poté investire nel progetto ingenti somme. Ad assistere l'originale mecenate in questa impresa fu un personaggio non meno singolare, l'archeologo tedesco Wolfgang Helbig, che risiedeva a Roma. Helbig era stato vicesegretario dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica (precursore dell'attuale Istituto Archeologico Germanico di Roma), e oltre ad essere un notevole studioso, aveva una fitta rete di rapporti con antiquari e collezionisti, e operava – a volte abbastanza spregiudicatamente – come mediatore negli acquisti dei grandi musei europei. Il suo nome è legato alla famosa *fibula prenestina*, una spilla in oro con incisa la più antica iscrizione in lingua latina (metà del VII secolo a.C.), della quale Helbig entrò in possesso in circostanze poco chiare. Nel 1980 Margherita Guarducci, famosa epigrafista, accusò Helbig di avere fatto incidere egli stesso l'iscrizione, ma un'indagine eseguita nel 2011

con sofisticate strumentazioni sembra avere mostrato l'infondatezza di questa accusa. Helbig, che in quanto ispettore onorario del territorio di Corneto-Tarquinia aveva libero accesso alle tombe dipinte, si avvalse dell'opera del pittore romano Alessandro Morani (1859-1941), docente presso il Museo Artistico Industriale di Roma e artista apprezzato anche da D'Annunzio, che gli affidò le scenografie di alcune sue opere teatrali, e da Giacomo Boni, che lo chiamò a decorare Villa Blanc, da lui progettata. Morani, che era anche il genero di Helbig, avendone sposato la figlia Lili, con alcuni collaboratori di talento (Oreste Marozzi, Oscar Mancinelli, i fratelli Antonio e Giuseppe Mungo) realizzò tra il 1897 e il 1910 oltre 400 lucidi e 166 acquerelli di tombe etrusche dipinte. Erano i materiali preparatori per le copie in scala 1:1 destinate alla sezione etrusca della Ny Carlsberg Glyptotek, che Jacobsen chiamava Museo Helbig, in onore del suo consigliere. Dopo la morte del Morani, Lili Helbig offrì la collezione all'Istituto Archeologico Germanico, ma la transazione non andò in porto. Ad acquistarla fu invece l'Istituto Svedese di Studi Classici di Roma, nel 1945, a un prezzo decisamente inferiore. Probabilmente pesò nell'atteggiamento della vedova la volontà di mettere al riparo la collezione dai rischi della guerra (la Svezia era uno stato neutrale e l'Istituto Svedese fu uno dei pochi istituti stranieri a rimanere aperti a Roma). A lungo dimenticata, la collezione fu riscoperta soltanto nel 1987. Da allora essa è stata oggetto di attenti studi, una sintesi dei quali è offerta dal volume a cura di Astrid Capoferro e Stefania Renzetti, *L'Etruria di Alessandro Morani. Riproduzioni di pitture etrusche dalle collezioni dell'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma* (Edizioni Polistampa 2017). Sul sito web dell'Istituto Svedese (<http://isv.digitalcollection.org/morani-acquarelli-lucidi>) è possibile reperire le immagini digitalizzate di tutti i 166 acquerelli, tra i quali sono stati selezionati i venticinque esposti a Copenaghen.

Fedeltà fotografica

Altri diciassette acquerelli sono esposti permanentemente, grazie a un accordo fra l'Istituto Svedese e la Soprintendenza archeologica per l'Etruria Meridionale, nel Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, nella sala che ospita gli originali delle pitture distaccate dalle tombe negli anni cinquanta del secolo scorso. Il valore documentario delle riproduzioni è enorme, perché esse restituiscono le pitture con fedeltà fotografica (specialmente per quanto riguarda il colore), senza integrazioni o idealizzazioni, e oggi

che in molti casi quelle pitture sono deteriorate o illeggibili, costituiscono uno strumento di lavoro preziosissimo. Dobbiamo essere grati a quei meticolosi copisti anche per l'umiltà con la quale hanno svolto il proprio lavoro, senza mai lasciare che il loro stile si sovrapponesse a quello dei pittori che copiavano. Come dice il grande Totò nel film di Steno *Eva e il pennello proibito*, "tutti siamo capaci a creare, è copiare che è difficile".



19. Apollo Kounellis | La vena dionisiaca dell'artista-ierofante

9 agosto 2020

di Giuseppe Pucci

Nel 1973 i visitatori della galleria d'arte romana "La Salita" si trovarono di fronte una singolare installazione: a un tavolo fraterno, sul quale era disposto il calco sezionato di una statua maschile antica, sedeva un uomo con il volto coperto da una maschera (ancora un calco, tratto da una testa di Apollo di età classica), mentre alla sua destra un flautista eseguiva un brano di Mozart. Un corvo impagliato

appollaiato sul tronco della statua completava la scena. L'uomo con la maschera era Jannis Kounellis, all'epoca tra i nomi di maggior spicco della cosiddetta Arte Povera. L'artista greco, che a vent'anni aveva scelto l'Italia come sua seconda patria, condivideva con altri esponenti della corrente così battezzata da Germano Celant l'attenzione per i materiali non pregiati, per gli oggetti di uso comune, ma non li usava certo alla maniera stigmatizzata da Picasso: "certi artisti svaligiano il magazzino di Duchamp limitandosi a cambiare gli imballaggi". Anche quando impiegava dei ready-made, Kounellis si preoccupava di riaffermare il valore del fare, dell'azione creativa, e al tempo stesso mirava al recupero dell'archetipo. L'*Apollo* (ma l'installazione era senza titolo) del 1973, replicato successivamente in altre sedi, esemplifica un atteggiamento che attraversa tutta la sua opera: la ricerca di una grammatica espressiva rigorosa, di regole affidabili. Non uno sperimentalismo avanguardista fine a se stesso, ma quasi il bisogno di un 'ritorno all'ordine'. E come per la generazione di *Valori Plastici*, la chiave fu per lui quella Grecia che mai aveva lasciato, né con il cuore né con la mente. In un'intervista del 1985 Kounellis affermò che gli artisti sono "in rapporto permanente con l'antichità" e che "il tentativo di rompere con questa tradizione non significa che non se ne faccia parte, al contrario, questo tentativo dipende dall'antichità".

Ricezione del classico vuol dire per Kounellis innanzi tutto affidarsi a Mnemosyne, percorrere i labirinti di una memoria di forme e suggestioni.

Il passato riaffiora nel presente, lo abita. Qui l'artista scompone simbolicamente l'antico in segmenti, altrettanti morfemi di una lingua morta che tornano a farsi significanti per rendere il senso di qualcosa di acquisito per sempre (*ktema es aiei*, avrebbe il suo compatriota Tucidide). Del resto, perfino l'iconoclasta Marinetti riconobbe – correggendo a distanza di vent'anni i bellicosi programmi del *Manifesto del Futurismo* – che il passato, “ben intuito e accettato *frammentariamente*”, è in grado di “consigliare e dirigere il ribollente oggi e insegnarci a domare l'impetuoso domani che si avventa contro di noi”. E frammenti di marmi antichi tornano spesso nel lavoro di Kounellis, per esempio nella porta murata riempita di calchi di sculture classiche (*Senza titolo*, 1980) e nello studio per *Senza l'antica prospettiva* (2013), dove spezzoni di colonne e rovine varie sono legati fra loro da una sorta di filo di Arianna che deve fare ritrovare la strada.

Si avverte in Kounellis l'urgenza di (ri)entrare in sintonia con il classico, di farsene non semplice spettatore ma attore, di avventurarsi in esso proiettandosi in una dimensione temporale altra, perché come sempre i classici non sono nostri contemporanei se non nella misura in cui, non senza sforzo, noi ci facciamo tali. Kounellis è dunque ben lontano dal citazionismo rassicurante di certi artisti neo-neoclassicisti, come Francesco Vezzoli. Il suo assomiglia più a un percorso iniziatico, che porta l'artista ad assumere attraverso la maschera lo statuto di *Doppelgänger* (letteralmente 'doppio viandante'), a farsi cioè tutt'uno con la divinità oracolare. E tuttavia, per quanto posto sotto il segno di Apollo, l'approccio di Kounellis all'antico rivela altresì una forte componente dionisiaca. Il dio, resecat e smembrato, è destinato a risorgere, come Dioniso nella versione orfica del mito. Il flautista che esegue Mozart tiene trasparentemente il luogo di Orfeo, e il corvo, che simboleggia antagonisticamente la morte, cederà anche lui al potere della musica. La dicotomia nietzschiana trova dunque in Kounellis una ricomposizione che trasfonde una speranza nella precarietà esistenziale dell'oggi. Anouilh (uno che di ricezione del classico si intendeva) fa inveire la sua Antigone contro la 'sporca speranza'. E torna prepotentemente alla mente quel passo davanti a un'opera di Kounellis (*Senza titolo*, 1978) che consiste nel calco di una testa femminile antica con la guancia destra sporca di nero e una benda viola sugli occhi: quasi a significare che, benché offuscata e sconciata, la classicità per Kounellis ci è sempre di sostegno e di guida, ci

fa vedere oltre, schiudendoci le porte di universi alternativi. Per lui, ierofante di un culto misterico, classico è ciò che, anche se contaminato o dissacrato, consente di esplorare il territorio del mito, e per mezzo di questo di sondare la nostra stessa umanità. Ha scritto Adorno che nessuna tradizione è da resuscitare forzatamente, ma quando ogni tradizione è spenta “la marcia verso la disumanità è iniziata”. Gli ha fatto eco J. M. Coetzee: “Ciò che sopravvive alla peggiore barbarie, sopravvive perché generazioni di individui non riescono a farne a meno e perciò vi si aggrappano con tutte le forze. Questo è il classico”.



20. Jackowski | L'antichità come l'inglese, per dialogare col presente
13 settembre 2020
 di Giuseppe Pucci

La ricezione del classico si può declinare in molti modi, come ha dimostrato lo speciale di "Alias" dello scorso 9 agosto, intitolato significativamente *Opera aperta*. Michal Jackowski (Bialystok 1978) è uno degli artisti visuali maggiormente impegnati su questo fronte. Le sue sculture – che sono state esposte, oltre che nella sua Polonia, negli Stati Uniti, in Svizzera, e in Italia – contaminano

sapientemente il linguaggio formale della cultura greco-romana con il pop. Ma la sua non è una banale, bensì una meditata reinterpretazione dell'antico in chiave postmoderna, come risulta da questa intervista che ha voluto rilasciarci.

[Domanda] La sua opera affonda le radici nell'arte classica. Perché questa è così importante per lei?

[Risposta] Penso che noi tutti siamo legati all'arte classica come alberi alla terra, e senza le proprie radici è difficile essere stabili. Il classico va oltre il tempo, è un codice universale che consente di avere un dialogo con se stessi, con l'umanità, ed è proprio questo dialogo che mi interessa particolarmente.

[D] Qual è il suo rapporto personale con la scultura antica? Dove e quando l'ha studiata?

[R] Amo l'antichità, anche se è difficile descrivere quest'amore con le parole. Penso che tale sentimento sia nato in me quando studiavo restauro della scultura all'Accademia delle Belle Arti di Varsavia. Il restauratore conosce l'opera d'arte come il padre conosce il figlio, si sforza di comprendere, proteggere e ripristinare ciò che è danneggiato, sempre rispettando l'originale. Dal primo anno, fino agli studi postlaurea, ho

lavorato con reperti di musei, molto spesso dell'antichità. Inoltre, ho viaggiato molto e ciò mi ha permesso di entrare in contatto con molti altri reperti antichi nel loro contesto. L'aver vissuto l'esperienza di questa lingua universale, da Roma a Istanbul, al Cairo, ad Alessandria d'Egitto, mi ha reso evidente l'universalità di questo codice. Allo stesso tempo, volgendo lo sguardo sia verso il passato che verso il futuro, ne ho compreso l'immanenza nel tempo.

[D] Come può l'arte classica esprimere la condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo?

[R] I modelli classici possiedono una carica millenaria che unisce in un'unica forma storie, morale ed emozioni. Attraverso l'adattamento e la commistione, posso creare una narrazione contemporanea, ponendo questioni relative al qui e ora. Posso "giocare", utilizzando codici universalmente comprensibili. Per esempio, l'antica mitologia è ancora idonea a interpretare la realtà attuale. Questa lingua senza tempo si presta paradossalmente anche a esprimere i miti contemporanei della nostra società dei consumi.

[D] Lei associa i valori estetici con quelli etici?

[R] No, secondo me l'estetica e l'etica non sono connesse in alcun modo. Tuttavia, l'estetica può evocare ed essere associata ad emozioni piacevoli o meno. Queste ultime hanno, poi, molto spesso, un'influenza sulle nostre reazioni e scelte etiche. In questo senso, l'estetica può apparire come uno strumento. L'artista sceglie i valori estetici, ma il loro impatto sulla sfera etica dell'osservatore è una questione complessa. La creazione di semplici associazioni di codici, come "brutto = male", "bello = bene", ha poco a che vedere con il vero. Nella mia arte, una bella forma è spesso utilizzata come un'"esca estetica", che dissimula un amo di dilemmi etici.

[D] Definirebbe la sua arte come neoclassica o postmoderna?

[R] Penso di essere un artista postmoderno-neoclassico. Da un lato, sicuramente con stile postmoderno, "gioco" con le forme antiche, sovrapponendole a quelle del nostro secolo. Dall'altro, sotto forme che attraggono, si nascondono domande che tendono alla ricerca di una verità

obiettiva, il che è più vicino all'idea neoclassica. La tensione tra la soddisfazione estetica e la spesso difficile moralità, l'unione della tecnica con gli altri elementi del gioco e del pastiche dimostrano che sono sospeso tra neoclassicismo e postmodernismo.

[D] Come combina classico e pop?

[R] L'unione del classico con la pop art mi consente di mantenere il collegamento tra simboli e significati vecchi e contemporanei. Ci fa essere, qui e ora, consapevoli della linea di continuità e della connessione con il passato. Mi riferisco spesso agli schemi dell'antichità, come ad esempio il volto di Afrodite, la dea della bellezza, i torsi nudi e il volto di Apollo e li giustappongo alla simbologia contemporanea, per ottenere un significato nuovo e porre domande sui valori universali. Sia i simboli antichi, sia quelli moderni non perdono il loro significato, ma, piuttosto, uniscono le loro cariche: nelle mie opere appaiono fumetti, banconote da un dollaro, oro, gomme da masticare, citazioni di testi di icone della musica come i Rolling Stones o i Beatles, panini fatti con la testa di Venere al posto del pane, ecc. Quindi, sono ispirato da forme antiche e da artisti come Roy Lichtenstein, Salvador Dalí, Rene Magritte o Claes Oldenburg. Queste commistioni artistiche portano con sé una nuova carica riflessiva, mi consentono di approfondire la mia ricerca interiore. Sono come uno specchio in cui guardo quando ricerco la mia condizione etica.

[D] Quanto conta per lei il medium materiale?

[R] Il materiale è importante per me quanto il simbolo che rappresenta. Il materiale rafforza il messaggio. Dopotutto, la rappresentazione di una testa antica è più autentica in marmo anziché in gesso. La semplice consapevolezza di essere in contatto con materiali nobili dà soddisfazione estetica, e lo scolpire il marmo non può essere paragonato alla lavorazione di una scultura in resina. C'è una sorta di battaglia con la natura, nel processo creativo, soprattutto quando la lavorazione è fatta in pietra o in bronzo e l'energia di questo processo è emotivamente palpabile per l'osservatore.

[D] In che cosa la sua arte è diversa da quella di altri artisti che traggono ispirazione dalle forme antiche, come Mitoraj o Paolini?

[R] Ci sono molte differenze. Penso che Mitoraj sia stato come un poeta-archeologo che ha guardato al passato. Io utilizzo elementi dell'antichità per guardare avanti, ponendo interrogativi sull'oggi e sul domani. Per me, che unisco l'antico e il pop, l'antichità è come la lingua inglese; per Mitoraj era come il latino nobile. Egli è rimasto nel mondo degli eroi. Invece, io guardo alle forme antiche come incarnazione degli uomini comuni. Nell'arte di Mitoraj i torsi sono bellezza mutilata. Nelle mie opere rappresentano invece la perdita dell'illusione del corpo: li spoglio sempre dei volti e delle caratteristiche individuali. Le opere di Mitoraj sono come poesie romantiche. Vorrei, invece, che la mia arte fosse percepita come un dialogo pungente. Paolini mi è più vicino nel suo modo di usare i modelli antichi già pronti. Tuttavia, nella sua arte, vengono usati più come dei "ready made". Egli non utilizza materiali preziosi, non scolpisce le sue forme, usa i calchi e li moltiplica. Per me, l'individualità di un'opera realizzata in un materiale nobile è fondamentale: il processo di creazione e di infusione dell'energia nel materiale naturale costituisce un valore che si aggiunge all'opera. Ognuno di noi usa quanto viene dall'antichità in modo diverso per creare i propri mondi.



21. Ulisse | Un eroe umano per questi tempi di crisi

11 ottobre 2020

di Giuseppe Pucci

Ulisse – è stato detto – è l’eroe giusto per i tempi di crisi. Ed è stata forse l’astuzia della storia a far sì che a lui fosse dedicata una delle più belle e importanti mostre di questo travagliatissimo anno che stiamo vivendo. *Ulisse. L’arte e il mito* si inaugurò nello scorso febbraio a Forlì, nei Musei San Domenico, e ora, dopo una lunga chiusura a causa del lockdown, ha riaperto i battenti e sarà visitabile fino al 31 ottobre.

Gianfranco Brunelli, giornalista e studioso dai molteplici interessi, è riuscito – sotto l’egida della locale Fondazione Cassa dei Risparmi – a portare a Forlì 250 opere di assoluto prestigio provenienti dai più grandi musei internazionali. Attraverso innumerevoli suggestioni e connessioni esse consentono di abbracciare come mai prima d’ora la straordinaria fortuna del personaggio, da Omero ai giorni nostri. Ne offre durevole testimonianza il catalogo curato, oltre che dallo stesso Brunelli, da Francesco Leone, Fernando Mazzocca, Fabrizio Paolucci e Paola Refici (Silvana Editoriale, pp. 464, € 34,00), eccellente sia per la qualità dell’apparato iconografico che per i saggi che lo corredano. Ulisse è l’eroe forse a noi più vicino fra quelli antichi, perché non è a una sola dimensione: è *polytropos*, ‘dal multiforme ingegno’ (come traduce il Pindemonte di scolastica memoria), ha tutte le qualità – positive e negative – che ce lo fanno riconoscere come nostro simile: il coraggio, certo, ma anche quell’intelligenza pratica capace di farsi astuzia e all’occasione inganno (la *metis* dei Greci), la prudenza che non esclude il rischio, la passione per la conoscenza, per l’andare oltre, unita all’amore per la propria casa e la propria patria, e soprattutto la resistenza e la resilienza. Queste sue tante facce hanno abitato in ogni tempo l’immaginario occidentale, talché raccontare di Ulisse ha sempre significato raccontare dell’uomo.

Il concilio degli dèi

Il percorso della mostra si apre con i resti di una nave greca arcaica, trovata nelle acque di Gela e mai esposta finora, che immediatamente ci proietta nella dimensione del viaggio: quello sulla scia di Ulisse, personaggio-simbolo della civiltà fondata sul mare, e quello attraverso l'arte che nei secoli lo ha rappresentato in immagini. La nave è sotto lo sguardo delle divinità che, mosse da passioni non diverse da quelle umane, orientano e condizionano il viaggio dell'eroe. Il 'concilio degli dèi' è costituito qui da sculture greche e romane prestate dalle maggiori collezioni archeologiche del mondo e alloggiate nelle cappelle dell'ex chiesa, mentre sulla facciata interna di essa la stessa riunione degli dèi è interpretata da Rubens in una grande tela proveniente dalle collezioni del Castello di Praga, e nell'abside spicca un cavallo di Mimmo Paladino, evocatore del supremo inganno di Ulisse, quello che consentì di espugnare Troia e dare inizio al grande viaggio di ritorno. La visualizzazione di alcuni dei principali episodi e personaggi del mito di Ulisse (le Sirene, Polifemo, Circe, Nausicaa, la discesa agli Inferi, Euriclea, Penelope, i Lestrigoni) nell'età classica è affidata alla ceramica dipinta, alle urnette funerarie, a bronzetti e a quello straordinario ciclo di affreschi provenienti da una casa romana del I secolo a.C., ora ai Musei Vaticani. Nella sezione dedicata al Medioevo la parte del leone la fanno naturalmente le illustrazioni del XXVI canto dell'*Inferno* dantesco, grazie al quale Ulisse è diventato l'audace che per farsi 'del mondo esperto, e de li vizi umani e del valore' si lancia 'per alto mare aperto' verso 'il folle volo', pagando con la vita la brama di sapere. Uno svincolo cruciale per far diventare Ulisse l'icona dell'inquietudine esistenziale dell'uomo moderno. Nel Rinascimento le virtù di Ulisse diventano esemplari per la formazione del Principe: nelle regge e nei palazzi di mezza Europa si diffondono i cicli pittorici che ne fanno il simbolo del superamento delle prove, personali e pubbliche, che chi governa deve affrontare. Il ritrovamento del *Laocoonte* (1506), il celebre gruppo marmoreo che rappresenta un episodio collegato alla presa di Troia, accrebbe indirettamente l'interesse per Ulisse. Nella mostra un calco dell'opera oggi in Vaticano dialoga con la copia realizzata da Vincenzo de' Rossi nel 1570. Il Seicento accentua la teatralità delle peripezie di Ulisse e dei personaggi che le condividono. Spiccano, tra le molte opere in mostra, *Ulisse nella grotta di Polifemo* di Jacob Jordaens (dal Museo Puškin di Mosca) e *Circe restituisce forma umana ai compagni di Ulisse* del Guercino (dalla Pinacoteca Civica di Cento). In ambiente

fiammingo fu Rubens a inaugurare l'interesse per Ulisse, che in seguito si estese fino alle manifatture di arazzi. La mostra ne propone uno realizzato da Geraert van der Strecken su cartone di Jordaens, raffigurante il confronto tra l'eroe e Circe. La bella maga, simbolo dell'eros che seduce e porta alla rovina, godette in età barocca di grande popolarità, attestata da altre importanti opere esposte. Il neoclassicismo privilegia i temi legati alla famiglia e al ritorno di Ulisse a Itaca. Grande risalto assumono Telemaco, reso popolare dal fortunato romanzo *Les aventures de Télémaque* di Fénelon e Penelope, protagonista di significative opere di Angelica Kauffmann e Wright of Derby. Con Füssli, poi, i personaggi e la descrizione degli ambienti virano verso il sublime preconizzato da Burke, spingendosi a sondare i territori dell'onirico e dell'inconscio.

Hayez patetico e romantico

L'Ulisse alla corte di Alcino di Hayez esemplifica invece la declinazione dell'eroe in chiave patetica e romantica. La fortuna dell'eroe omerico perdura con i Preraffaelliti e i Simbolisti caricandosi, come in Arnold Böcklin, di allusive inquietudini metastoriche. Il ventesimo secolo, sulla scorta delle grandi rivisitazioni letterarie – Pascoli (1904), Kavafis ('11), Eliot ('17), Kafka ('17), Joyce ('22), Pavese ('36), Levi ('47) – propone anche nelle arti Ulisse come prototipo dell'uomo contemporaneo: enigmatico, diviso nel proprio io, lacerato da pulsioni irrisolte e contrastanti. Ne sono alfieri i fratelli De Chirico, Giorgio e Alberto Savinio, le cui opere non celano l'intento di sovrapporre il mito al dato autobiografico, ma anche Cagli, Carrà, Arturo Martini: nella piccola scultura in gesso del 1935 conservata a Vicenza, Martini rappresenta Ulisse nudo, mentre protende le braccia al cielo lanciando una preghiera – o un'imprecazione? – che lassù, forse, nessuno ascolterà: una perfetta immagine della solitudine e delle incertezze che attanagliano un eroe diventato, per dirla con Nietzsche, umano, troppo umano. Il percorso della mostra si chiude, ritornando all'antico, con il magnifico busto trovato a Sperlonga, nella villa dove l'imperatore Tiberio aveva fatto collocare un'intera Odissea di marmo, opera di scultori di Rodi, databile forse tra la metà del I secolo a.C. e gli inizi del successivo; ma non senza che il visitatore si sia confrontato prima con la video-installazione *The Encounter* di Bill Viola: una riflessione poetica sul viaggio, il cui significato – ce lo ha spiegato il Kavafis di *Ritorno ad Itaca* – non è l'approdo ma il viaggio stesso, con i suoi incontri e le sue opportunità di scambio. Gli scienziati parlano di 'fattore Ulisse', un gene

presente in alcuni individui, che li spingerebbe al viaggio e all'avventura. Può darsi; ma non è questo che fa rischiare la vita ai tanti disperati che oggi, novelli Ulisse, varcano su imbarcazioni precarie quello stesso mare che vide le avventure dell'eroe omerico, dicendosi - come Cesare Pavese ne *Il mestiere di vivere* - "ogni mare ha un'altra riva, e arriverò".



22. Settecento | Ercolano e Carlo III, un'avventura dello spirito 15 novembre 2020

di Giuseppe Pucci

Se nel Settecento ai due poli tradizionali del culto per l'antico – Roma e Firenze – se ne aggiunge prepotentemente un terzo – Napoli – ciò si deve a due concomitanti motivi: la straordinaria quanto inattesa scoperta di Ercolano (nel 1738) e Pompei (dieci anni dopo) e la determinazione con cui il re Carlo III volle farne un mezzo per dare lustro alla propria corona.

L'esibizione della 'bella antichità', come si usava dire, diventava ora possibile anche per il nuovo sovrano, insediatosi proprio nell'anno della scoperta di Ercolano. Nel porre l'esplorazione di quel sito sotto il controllo diretto ed esclusivo del governo, Carlo e il suo primo ministro 'importato' dalla Toscana, Bernardo Tanucci, non intendevano solo assicurare i rinvenimenti al regno, impedendone la dispersione fuori dei confini, ma anche avvalersene come strumento di propaganda nei confronti del resto dell'Europa.

L'operazione riuscì benissimo. Per la prima volta, degli scavi archeologici si tradussero in una vasta operazione culturale che accese l'interesse non solo della ristretta cerchia degli antiquari ma dell'intera repubblica delle lettere e di tutti gli uomini di gusto, incidendo sulla stessa idea dell'antico. Fu – come è stato detto – 'un'avventura dello spirito'. L'erudizione tradizionale si coniugò con la curiosità illuministica, e nobili e avventurieri, filosofi e artisti, si trovarono di fatto accomunati in una ricerca estetica che spaziava in ambiti fino ad allora ignoti: perché Napoli aveva in poco tempo acquisito, rispetto a tutte le altre capitali europee, una documentazione incomparabilmente più completa dell'antichità: non solo statue, ma affreschi (praticamente le uniche testimonianze scampate al grande naufragio della pittura antica), bronzi e papiri in quantità mai vista prima, suppellettili e utensili di ogni tipo. C'era di che alimentare l'aspirazione – tipicamente illuministica – a un sapere universale. Questa conoscenza tutta nuova dell'antichità si sposava infatti con l'esperienza dell'*Encyclopédie*: le

pregevoli tavole incise dei volumi delle *Antichità di Ercolano esposte*, molte delle quali sono dedicate a oggetti di arte applicata, riecheggiano quelle della monumentale impresa di Diderot e D'Alembert. In questo stesso spirito Fougeroux de Bondaroy pubblicò nel 1770 un libro su Ercolano illustrato non con le solite pitture ma con strumenti di lavoro e di uso quotidiano.

È vero che i volumi dell'Accademia Ercolanese non erano in vendita ma venivano graziosamente donati dal re a pochissimi privilegiati (nessuno dei quali era un connoisseur), e che occhiuti custodi impedivano ai visitatori del Museo di Portici di disegnare alcunché delle meraviglie che vi erano esposte (entrambe le cose erano oggetto di incessanti proteste, soprattutto all'estero), ma quel poco che di straforo arrivava al pubblico fu comunque il più potente volano del neoclassicismo, innescando una moda per le decorazioni 'pompeiane' e l'arredamento 'all'antica' che furoreggiò in tutta Europa per tutto il Settecento e anche oltre.

Nel secolo dei Lumi Napoli fu importantissima per lo sviluppo dell'archeologia. Mai, fino alla scoperta di Ercolano, gli antiquari si erano confrontati con i problemi che poneva la riesumazione di una città intera, dal punto di vista delle tecniche di scavo, di rilievo, di restauro, di pubblicazione, di musealizzazione. Pur con inevitabili rozzezze (lo scavo per cunicoli, come se si trattasse di una cava da cui estrarre minerali preziosi, e l'asportazione frettolosa di tutto quello che si poteva, affreschi compresi), l'impresa fu un laboratorio importantissimo, anche per la formazione di una coscienza critica negli studiosi.

Il grande antiquario veronese Scipione Maffei intuì che Ercolano era una città-museo, e come tale doveva essere trattata. In uno scritto del 1747 lamenta che "procedendo alla cieca e per cunicoli, e per angusti condotti, molto avverrà di guastare [...], né si potrà vedere mai fabbrica nobile intera, [...] né saper come e dove si collocassero le tante statue e gli altri ornamenti [...]. Sgombrando, e lasciando tutto a suo loco, la città tutta sarebbe incomparabile museo". Una magnifica utopia illuministica che cinquant'anni dopo sarebbe stata rilanciata dall'antiquario francese Quatremère de Quincy.

La scena dell'antichistica napoletana del Settecento è popolata di figure affascinanti, talora eruditi di professione, come i fratelli cortonesi Marcello e Filippo Venuti, aperti alle istanze illuministiche; più spesso 'dilettanti' dai molteplici interessi, quale fu lo stesso Tanucci, che negli anni pisani aveva combattuto con le armi di una filologia venata anch'essa di illuminismo le spudorate falsificazioni testuali messe in atto dagli uomini di Chiesa. Famosissimo fu Sir William Hamilton, diplomatico inglese accreditato alla corte napoletana, uomo di mondo, studioso di vulcanologia e grande collezionista di antichità, che con audacia da libertino indagò le sopravvivenze del culto di Priapo nel regno di Napoli. Ben noto fu anche il suo non irreprensibile sodale, quel Pierre-François Hughes, sedicente barone d'Hancarville, grande esperto di vasi greci, che i contemporanei descrivono animato "dall'interna smania di veder tutto, di conoscer tutto; e che di aver tutto veduto, tutto conosciuto, ci persuade con le dottissime opere sue, col suo fecondo ed immaginoso parlare". Personaggi come questi poco hanno a che vedere con quegli 'anticomani' satireggiati dai *philosophes* (Diderot in testa), che spingevano il culto del passato fino al ridicolo.

Ad arricchire il quadro dell'antiquaria napoletana di questo periodo viene ora il volume *La cultura dell'antico a Napoli nel Secolo dei Lumi* (L'Erma di Bretschneider, pp. 516, € 384,00), curato da Carmela Capaldi e Massimo Osanna. Dedicato a Fausto Zevi, eminente archeologo, già Soprintendente alle antichità di Napoli e di Pompei e docente nell'ateneo napoletano, per i suoi ottanta anni, il libro raccoglie gli atti del convegno internazionale dallo stesso titolo svoltosi a Napoli ed Ercolano nel 2018. Gli oltre quaranta contributi sono suddivisi in cinque sezioni: Il gusto per l'antico, Documentare l'antico, Antiquaria e collezionismo, Scavi e scoperte, Profili biografici tra mito e realtà. Non era facile dire qualcosa di nuovo su temi come questi, sui quali esiste già un'imponente bibliografia. Ciò spiega forse perché buona parte degli autori abbia affrontato argomenti circoscritti, e solo pochi abbiano tentato sintesi di più ampio respiro. Alcuni saggi, poi, si soffermano su personaggi e contesti solo latamente correlati all'assunto espresso dal titolo dell'opera. Pur con questi limiti, l'insieme non è privo di interesse, soprattutto per gli specialisti.

Lo stesso Zevi, tirando le conclusioni del convegno, ha sottolineato alcune delle acquisizioni più rilevanti, poi confluite negli atti. Al centro di molti

studi c'è, comprensibilmente, la figura di Winckelmann, del quale è sempre più chiaro il rapporto conflittuale con Napoli, o meglio con quella corte che sempre lo trattò con sufficienza e sospetto. Un altro grande protagonista è Piranesi, di cui si indaga specialmente l'incontro con i monumenti di Paestum, individuando nell'ultima fatica dell'architetto e incisore latenti consonanze con il pensiero vichiano. Anche l'abate Galiani acquista in questo volume il rilievo che merita, sia come collezionista in proprio che come apostolo dell'illuminata antiquaria napoletana nella patria stessa dei Lumi, Parigi. Ma l'attenzione del volume si appunta anche su personaggi meno eccezionali. Ne è un esempio il bel saggio consacrato allo studio analitico dei souvenirs che alcuni gentiluomini inglesi avevano acquistato nella tappa campana del loro Grand Tour e che nel 1779 avevano spedito, insieme ai loro diari, in patria. La fregata Westmoreland non arrivò mai in Inghilterra. Fu catturata da una nave da guerra francese e il bottino fu venduto in Spagna. Ora la ricomposizione virtuale del carico ha offerto uno spaccato di quel mondo di giovin signori per i quali la visita delle antichità di Ercolano e Pompei rappresentava un'esperienza formativa straordinaria. A conferma che la Napoli dei Lumi fu un momento imprescindibile della storia culturale europea.



23. Narciso | Un affascinante difetto di realtà

7 febbraio 2021

di Giuseppe Pucci

Per il neoplatonico Sallustio i miti erano doni fatti dagli dèi ai poeti. E converrà credere che quello di Narciso, l'infelice giovane che si innamora di se stesso, fu donato a Ovidio affinché con la sua arte desse sostanza a una di quelle storie "che non avvennero mai ma che sono sempre", com'è proprio appunto dei miti. Non ci sono prove certe che qualcuno prima del poeta delle *Metamorfosi* (ultimate nei

primi anni del I secolo d.C.) abbia narrato di Narciso. Ma se è vero che l'origine dei grandi miti non si perde necessariamente nella notte dei tempi, è altrettanto vero che anche quando se ne può determinare storicamente la comparsa essi si presentano sempre – come ha scritto Hans Blumenberg – come "memoria dell'immemorabile", ciò che rende peraltro possibili le loro continue riscritture e trasposizioni in ambiti storici e contesti culturali diversi. Una preziosa testimonianza in questo senso è il libro *Narciso La passione dello sguardo. Variazioni sul mito* (Marsilio "Grandi classici tascabili", pp. 181, € 9,00), curato da Sonia Macrì, agguerrita classicista formatasi tra il Centro Antropologia del Mondo Antico di Siena e il Centre Gernet-Glotz di Parigi, e ora docente presso l'Università Kore di Enna. Come prevede il format della collana, voluta da quella maestra di storia della tradizione classica che è Maria Grazia Ciani, il volume comprende un agile ma sostanzioso saggio introduttivo seguito da un'antologia di autori antichi (qui limitata a Ovidio e Filostrato, ma si sarebbero potuti aggiungere Conone e Pausania, i cui testi sono peraltro molto brevi) e moderni (La Fontaine, Valéry, Rilke, Williams, García Lorca, Borges, Ritsos, Pasolini e Walcott). Le traduzioni, ottime, sono in gran parte della stessa curatrice e di Maria Grazia Ciani.

Nel racconto ovidiano Narciso è figlio del fiume Cefiso e di Liriope, una ninfa fluviale da questi posseduta con la forza. Si capisce da subito perciò che il suo destino è legato all'acqua. Alla madre che gli chiede se il figlio

conoscerà la vecchiaia, l'indovino Tiresia risponde: "Sì, se non conoscerà sé stesso". Narciso crescendo diventa un bellissimo giovane, di cui si innamorano ragazze e ragazzi, ma lui sprezzantemente respinge ogni profferta, dedicandosi solo alla caccia. Anche la ninfa Eco si strugge per lui e, rifiutata, per il dolore finisce per dissolversi in puro suono. Ma uno dei tanti amanti respinti chiede a Nemese, la dea della vendetta, di punire il giovane spietato facendolo struggere a sua volta per un amore che non potrà mai concretizzarsi. Avviene così che un giorno Narciso, affacciandosi su una limpida fonte, veda un volto di straordinaria bellezza e se ne innamori perdutamente, senza rendersi conto che è il suo stesso volto riflesso dalla superficie dell'acqua. Ammalato, cerca di toccarlo, di baciarlo, ma invano. Solo dopo molti frustranti tentativi comprende la verità: "Ma sono io! ... Ardo d'amore per me...". E allora, rendendosi conto che il suo è un amore impossibile, sente che la voglia di vivere lo abbandona. Ovidio descrive il suo progressivo lasciarsi andare, il cedere a una consunzione (*tabes*) che lo porta fatalmente a spegnersi. La profezia di Tiresia si compie. Sul luogo dove Narciso muore le ninfe troveranno il fiore che da lui prende il nome. Nella versione di Conone, arrivatoci in un estratto del patriarca bizantino Fozio, la morte di Narciso è invece cruenta, e il fiore nasce dal sangue versato al momento del suicidio. Altre versioni lo fanno morire per volontario annegamento nella fonte stessa (la morte per acqua, il cosiddetto *katapontismós* era la modalità classica del suicidio per amore: si pensi al salto di Saffo dalla rupe di Leucade). A parlarne per primo è Plotino, nel III secolo della nostra era, ma la storia sarà ripresa più volte, a partire dall'età bizantina. In ogni caso, si capiscono le ragioni del fascino durevole esercitato da una storia che ha come suoi ingredienti il doppio, lo specchio, l'immagine ingannevole, la ricerca della propria identità, l'amore aberrante per se stessi. È un mito che sostanzialmente mette in gioco la tensione tra essere e apparire, l'incertezza della relazione tra l'io e l'altro. Riconoscersi come mero riflesso obbliga a prendere atto di un difetto di realtà che ha effetti profondamente destabilizzanti. Ma qual è il peccato originale di Narciso, quello che ne causa in ultima analisi la perdita? Macrì sagacemente lo riconduce al termine che nelle fonti greche viene impiegato per esprimere il disprezzo degli amanti crudeli per i loro spasimanti: *hyperopsía*, ossia il guardare dall'alto in basso, il rifiutarsi di incrociare lo sguardo su uno stesso livello. L'altezzoso Narciso si sottrae alla norma che deve regolare i rapporti affettivi: la *cháris*, ossia l'obbligo di ricambiare il dono che ci viene offerto

("Amor, ch'a nullo amato amar perdona..."), su un piano paritetico. E quando finalmente è pronto per questa esperienza, compie un altro errore fatale. L'unico specchio in cui un uomo deve rimirarsi – ce lo ha spiegato Françoise Frontisi-Ducroux in un suo lavoro ormai classico – è l'occhio di un altro uomo, perché la sua vocazione, il suo destino è di relazionarsi al proprio simile. Guardarsi attraverso il riflesso di una superficie inanimata significa esporsi alla reificazione, all'alienazione. In ogni caso, ieri come oggi, l'autoreferenzialità estrema conduce a una condizione psichica particolare, a quel disturbo della personalità che Havelock Ellis nel 1898 battezzò narcisismo e che Freud studiò negli anni successivi dal punto di vista psicoanalitico. Oggi assistiamo al trionfo del narcisismo sui social, mentre il selfie, l'ossessione della nostra epoca, tradisce l'incapacità dell'io che si specchia nello schermo dello smartphone o del tablet di rapportarsi efficacemente agli altri.

Ma tra Ovidio e Instagram si dipana una lunga storia, segnata da scrittori e poeti che, soprattutto tra Otto e Novecento, hanno ridato voce a Narciso. Il libro di Macrì la ripercorre puntualmente, prendendo in esame gli autori più significativi e offrendo una selezione dei loro testi. Peccato che la tirannia dello spazio abbia comportato esclusioni in qualche caso dolorose. Di Pasolini, per esempio, è rimasto fuori un testo importante come *Poesia in forma di rosa*, dove il poeta, consapevole della sua diversità, afferma orgogliosamente che la delusione e il vuoto "fanno bene alla dignità narcissica" (sic), e che il narcisismo è "sola forza consolatoria, sola salvezza!". Il saggio di Macrì si sofferma adeguatamente anche su autori non antologizzati, come Pascoli, che ne *I Gemelli* (1905), il poemetto compreso nella seconda edizione dei *Poemi Convivali*, riprese la notizia riportata da Pausania secondo cui Narciso aveva una sorella gemella in tutto e per tutto identica a lui; e quando la fanciulla morì, specchiandosi nella fonte egli immaginava di vedere non il proprio sembiante ma quello di lei. Nel tentativo che il personaggio fa di ricostruire la propria identità, compromessa dalla scomparsa della sua metà, non è difficile leggere in filigrana il rapporto intensissimo – si sospetta perfino incestuoso – che Pascoli ebbe con la sorella Ida. Anche qui, certo, altri nomi avrebbero potuto trovare posto. *La voce di Narciso* di Carmelo Bene (1982), per esempio, è fondamentale perché Bene – narciso assoluto sulla scena e nella vita – interpreta il mito come ricerca della conoscenza attraverso il totale annullamento dell'io: "Non esisto dunque

sono”, è la frase che compendia il suo pensiero. E sarebbe stato decisamente auspicabile l’inserimento di Oscar Wilde, altro narciso di rango, non solo per l’arcinoto romanzo *Il ritratto di Dorian Gray*, tutto giocato sulla dissociazione-ricomposizione dell’io e della sua apparenza fallace, ma anche, e a maggior ragione, per il racconto breve *La storia di Narciso* (1894). In esso si immagina che dopo la morte di Narciso le ninfe chiedano alla fonte perché pianga. La risposta è un witz folgorante: “Piango per Narciso, perché tutte le volte che lui si sdraiava sulle mie sponde, io specchiandomi nei suoi occhi vedevo riflessa la mia bellezza”.

English abstract

The essay concerns the collaboration between Giuseppe Pucci and “Alias”, the cultural supplement of the Italian newspaper *il manifesto*. All the contributions show Pucci’s great attention to the Classical Tradition in the production of contemporary culture (books, exhibitions, interviews). Here we present a selection in the rich production of Pucci published in “Alias”. Among others, here are available: reviews on books (M. Bettini, *Vertere*; P. Montani, *Tre forme di creatività*; M. Harari, *Andare per i luoghi di Ulisse*), exhibitions (*Trajan*, Rome 2018; *Ovid*, Rome 2018), movies (*Monuments Men*), and so on.

keywords: Giuseppe Pucci; Alias; il manifesto; archaeology; Classical tradition.



la rivista di **engramma**

luglio/agosto **2021**

183 • Alias. Miti còlti sul (manu)fatto

Editoriale

Monica Centanni, Maurizio Harari

A Clue to the Riddle of the Dareios krater / 'vaso di Dario'?

Oliver Taplin

Metamorfosi e peregrinazioni di Io

Concetta Cataldo, Rocco Davide Vacca

**ἄπαιξ δρώμενα. Un criterio per la relazione tra testi teatrali
e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.)**

Monica Centanni, Alessandro Grilli

Dal mito tragico all'immagine su vaso

Alessandro Grilli

Il sileno e Dioniso

Ludovico Rebaudo

La donna e il cavallo: persistenza di un paragone

Claudio Franzoni

Giorgio de Chirico, Le printemps de l'ingénieur

Maurizio Harari

Giuseppe Pucci. Scritti corsari di un archeologo classico

Roberto Andreotti

Bibliografia di Giuseppe Pucci

Mara Sternini

'Tradizione', fra memoria e oblio

Salvatore Settis

Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2021)

Alessandra Pedersoli