

# A Arabeschi

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n. 23



## Incontro con Alessandra Sarchi

L'umanità che si salva, prima di tutto, immagina  
Alessandra Sarchi

*Prometeo, mito e intermedialità*  
a cura di Maddalena Giovannelli e Marco Maggi



A stylized, bold, black letter 'A' is the central focus. It is overlaid with a thin, black geometric design consisting of two overlapping circles and a horizontal line that passes through the middle of the 'A'. The 'A' has a solid black base.

# Arabeschi

**RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI  
SU LETTERATURA E VISUALITÀ**

[arabeschi.it](http://arabeschi.it)

n. 24, gennaio-giugno 2024

ISSN 2282-0876

Direzione

**Stefania Rimini, Maria Rizzarelli**

Comitato scientifico

**Marco Antonio Bazzocchi** (Università di Bologna), **Marco Belpoliti** (Università di Bergamo), **Lina Bolzoni** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Marta Braun** (Ryerson University Toronto), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Sergio Cortesini** (Università di Pisa), **Elena Dagrada** (Università di Milano), **Massimo Fusillo** (Università dell'Aquila), **Fernando Gioviale** (Università di Catania), **Michele Guerra** (Università di Parma), **Giulio Iacoli** (Università di Parma), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), **Bonnie Marranta** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Enrico Mattioda** (Università di Torino), **Martin McLaughlin** (University of Oxford), **Florian Mussnug** (University College London), **Federica Muzzarelli** (Università di Bologna), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Valentina Valentini** (Università "La Sapienza" di Roma)

Comitato editoriale

**Cristina Casero** (Università di Parma), **Raffaella Perna** (Università di Catania), **Elena Porciani** (Università della Campania, "Luigi Vanvitelli"), **Giovanna Rizzarelli** (Università di Ferrara)

Comitato di redazione

**Salvo Arcidiacono, Alessandro Di Costa, Carlo Felice, Doriana Giudice, Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Enrico Riccobene, Giovanna Santaera, Simona Scattina, Viviana Triscari**

Segreteria di redazione

**Simona Scattina**

Responsabili delle recensioni

**Corinne Pontillo, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli**

Progetto grafico

**Popeye studio, Salvo Arcidiacono**

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

Periodico registrato presso il Tribunale di Catania il 4 maggio 2016 prot. N. 13/16

ISSN 2282-0876

## SOMMARIO

### **INCONTRO CON | Alessandra Sarchi**

*Alessandra Sarchi. Profilo*  
di Ida Scebba

7

*Intervista ad Alessandra Sarchi*

A cura di Enrico Riccobene e Maria Rizzarelli

13

Marco Antonio Bazzocchi

*Alessandra Sarchi: abitare nel conflitto (intorno a Il ritorno è lontano)*

15

Alessandra Grandelis

*"Attraverso le immagini": la narrativa di Alessandra Sarchi  
fra pittura e corporeità*

23

*Prometeo, mito e intermedialità*

a cura di Maddalena Giovannelli e Marco Maggi

Maddalena Giovannelli, Marco Maggi

*Introduzione*

45

Francesca Berlinzani

*Il fuoco di Prometeo da Esiodo ad Atene*

55

Simone Mollea

*Alle origini mitiche dell'humanitas: Prometeo*

67

Guido Milanese

*Prometheus Anglicus. Note periferiche*

83

Chiara Cauzzi

*Strategie e scelte rappresentative di una mostra bibliografica:*

*Il mito di Prometeo, dagli antichi ai moderni*

95

Luca Trissino

*Andante con variazioni. Il Prometeo alato nel Cinquecento veneto*

107

Maddalena Giovannelli

*Astuzie di regia: il corpo di Prometeo sulla scena*

129

Vega Tesconi

*Il cielo sopra Berlino: conquista del cielo e nostalgia dell'umano*

147

Sabrina Mazzali Lurati, Chiara Pollaroli <i>Ri-uso del mito di Prometeo negli internet memes</i>	163
Maurizio Ambrosini <i>Vittorio Taviani recensisce Cinema, arte figurativa di Carlo Ludovico Ragghianti</i>	179
<b>ZOOM   obiettivo sul presente</b>	
Marta Bertuna <i>FIC Festival: linguaggi a confronto e ricerca del senso attraverso il corpo</i>	209
Viviana Triscari <i>«Ch'io sono finito perché volli ricominciar troppe cose». Su Giovanni Papini e il visibile parlare</i>	225
<b>LETTURE, VISIONI, ASCOLTI</b>	
<i>Medea ritrovata</i> , a cura di Maria Andalaro (Roberto Chiesi)	237
Denis Brotto e Attilio Motta (a cura di), <i>Max Ophuls. La letteratura al cinema</i> (Diletta Pavesi)	243
Angela Albanese (a cura di), <i>CHANGES. Riscritture, sconfinamenti, talenti plurimi</i> (Laura Pernice)	249
Federica Piana, <i>Vite di carta e pellicola. La produzione autobiografica delle attrici italiane</i> (Corinne Pontillo)	253
<b>GALLERIA   SMARGINATURE</b>	
<i>Paesaggi di vita. Mito e racconto nel cinema documentario italiano (1948-1968)</i> a cura di Stefania Rimini, Giovanna Santaera	257



INCONTRO CON | **Alessandra Sarchi**



## IDA SCEBBA

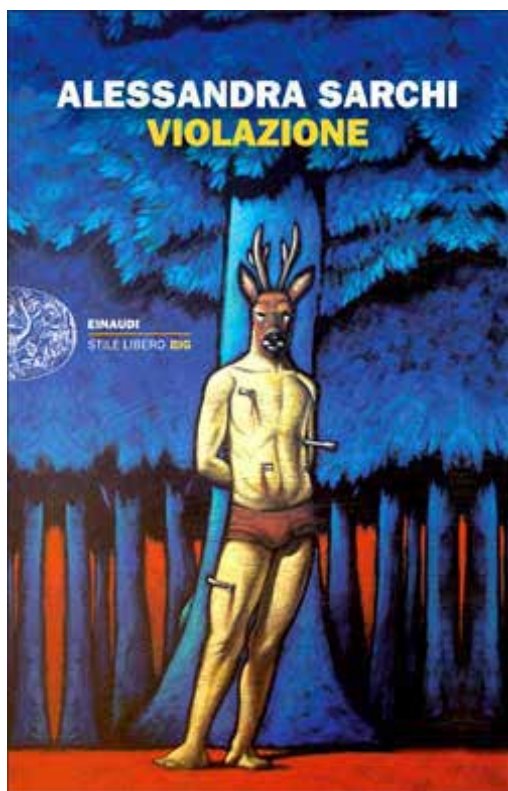
### *Alessandra Sarchi, profilo*

Alessandra Sarchi, scrittrice e saggista italiana nata nel 1971 a Bressello (Reggio Emilia), ha una formazione profondamente legata alle arti visive, avendo studiato Storia e critica d'arte alla Scuola Normale di Pisa e avendo conseguito un dottorato di ricerca nello stesso ambito all'Università Ca' Foscari di Venezia. Questo retroterra artistico ha influenzato in modo decisivo il suo stile narrativo, che si distingue per una forte componente visuale, una sensibilità al dettaglio e una capacità di rendere immagini vivide attraverso la parola scritta. La sua prosa, infatti, riflette il dialogo continuo tra il visuale e il verbale, con una peculiare attenzione alla percezione del corpo e alla soggettività femminile.

All'intensa attività creativa si aggiunge quella altrettanto intensa di curatrice, storica dell'arte e critica letteraria: è stata, infatti, consulente presso il Museo Civico Medievale a Bologna e presso la Fondazione Federico Zeri. È membro della giuria del premio letterario Russo Pozzale. Scrive su «Alias», supplemento culturale de «Il manifesto» e su «La Lettura» del Corriere della Sera; su Doppiozero.com e Leparolee-lecose.com.

Il suo esordio nella narrativa è avvenuto nel 2007 con l'antologia collettiva *Narratori attraverso* (Diabasis); un anno dopo ha pubblicato la raccolta di racconti *Segni sottili e clandestini* con lo stesso editore. Il tema del corpo, con le sue limitazioni e metamorfosi, emerge già in queste prime prove, anticipando sviluppi successivi della sua produzione letteraria.





Copertina del romanzo *Violazione*, Torino, Einaudi, 2012

Nel 2012 pubblica il suo primo romanzo, *Violazione* (Einaudi), che le vale il Premio Campiello Opera Prima, il Premio Elena Pontiggia e il Premio Paolo Volponi Opera prima, oltre che essere selezionato per il Premio Campiello. Due anni dopo, nel 2014, segue *L'amore normale* (Einaudi), nel quale l'autrice sviscera le profonde complessità delle relazioni umane ai giorni nostri.

Nel 2015 vede la luce il testo teatrale *Sex and Disabled people* (Papero Edizioni), nato dall'incontro di Alessandra Sarchi con Barbara Garlaschelli, in cui vengono affrontati temi relativi all'accettazione del corpo, esplorando tabù, pregiudizi e stereotipi legati alla disabilità e proponendo una riflessione profonda sull'importanza di una narrazione più inclusiva e

realistica sulla sessualità.

La capacità di narrare per immagini di Sarchi trova chiara espressione nel romanzo *La notte ha la mia voce* (Einaudi, 2017), nel quale la protagonista si ritrova a dover fare i conti con una nuova percezione del proprio corpo e del mondo circostante, dopo un incidente che la costringe ad uno stato di semi-immobilità. Qui la scrittura di Sarchi diventa quasi cinematografica nella sua capacità di rendere tangibile il dramma fisico della protagonista attraverso descrizioni puntuali dei movimenti, o dell'assenza di essi, e della loro eco nello spazio. Il corpo è il vero protagonista: un corpo che ha perso la propria funzionalità e che, in questo processo, si fa oggetto di riflessione estetica, oltre che esistenziale, tra lo sguardo altrui che lo modella e la nostra percezione che lo definisce. Emerge in tutta la sua potenza il tema della libertà sprigionata dalla vitalità del movimento, trattato in maniera fortemente visiva attraverso una costellazione di immagini di ballerini che danzano, custodite gelosamente dalla protagonista del romanzo, la quale, seppur limitata nelle possibilità del suo corpo, non smette di coltivare l'indomita vocazione alla bellezza della sua anima. *La notte ha*

*la mia voce* ha vinto il Premio Mondello Opera italiana, il Premio Selezione Campiello, il premio Wondy per la letteratura resiliente ed è stato finalista al Premio Bergamo.

Dopo tre anni, viene pubblicato *Il dono di Antonia* (Einaudi, 2020), vincitore del Premio Mondello. Il romanzo approfondisce temi cari all'autrice, quello della maternità, della generatività e della memoria, sviluppando una trama in cui la ricerca delle radici personali e familiari si intreccia con l'esperienza della cura e del rapporto con la propria soggettività. Qui, come negli altri romanzi, la dimensione figurativa occupa una posizione di rilievo nello stile narrativo dell'autrice, e un'ecfrasis emerge al centro della narrazione, fungendo da chiave di lettura per l'intero racconto e rivelando il nucleo profondo della trama. Come ne *L'amore normale* l'opera *Joie de vivre* di Matisse, o come ne *La notte ha la mia voce* la fotografia di Nureyev, così ne *Il dono di Antonia* la Pala di Brera di Piero della Francesca rappresenta il fil rouge della storia: la descrizione del quadro costituisce un importantissimo dispositivo narrativo attraverso il quale la protagonista elabora i suoi sentimenti e la pittura diventa, così, un ponte tra il mondo materiale e quello interiore, permettendo a Sarchi di esprimere in maniera viva la complessità del tema della maternità non tradizionale.

Nel 2022 è stata pubblicata la raccolta di racconti *Via da qui* (Minimum fax), mentre l'opera più recente dell'autrice è *Il ritorno è lontano* (Bompiani 2024), presentata da Marco Antonio Bazzocchi fra i titoli proposti dagli Amici della domenica al Premio Strega 2024. Il romanzo esplora il complesso rapporto tra una madre e una figlia desiderosa di andar via, intrecciando il dolore e il travaglio di una maternità drammaticamente sentita come perdita e svuotata del suo originario valore con le preoccupazioni di una figlia, tanto individuali quanto generazionali, nei confronti della precarietà di un futuro segnato dalla minaccia climatica.

Parallelamente alla narrativa, Alessandra Sarchi ha continuato a coltivare la sua passione per le arti visive, dedicando-



Copertina di *La felicità delle immagini. Il peso delle parole*, Milano, Bompiani, 2019



Copertina di *Vive! Storie di Eroine che si ribellano al loro tragico destino*, Harper Collins, 2023

si anche alla critica d'arte: si ricordino i suoi saggi Antonio Lombardo (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2008) e *La felicità delle immagini. Il peso delle parole* (Bompiani, 2019), nel quale scandaglia i fitti rapporti tra arti visive e letteratura nella seconda metà del '900. *Vive! Storie di Eroine che si ribellano al loro tragico destino* (Harper Collins, 2023), nato come un podcast curato insieme all'attrice Federica Fracassi e prodotto da Storielibere.fm e dal Piccolo Teatro di Milano in collaborazione con il Corriere della Sera nel 2020, si presenta come una sorta di riscrittura delle vicende di alcune delle più celebri eroine della letteratura occidentale (come Didone,

Francesca, Ofelia, Emma Bovary, Anna Karenina e altre), offrendo loro una nuova vita narrativa.



Banner della mostra a cura di di A. Sarchi, C. Franzoni, *Penelope*, Roma, 2024

La versatilità intellettuale di Alessandra Sarchi è ulteriormente dimostrata dal fatto che nel corso della sua carriera si è impegnata anche nella traduzione di diverse opere letterarie quali *Quel fantastico peggior anno della mia vita* (*Me, Earl and the Dying Girl*) di Jesse Andrews (Einaudi 2015), *Distanza ravvicinata* (*Close Range*) di Annie Proulx, (Minimum Fax 2019) e *Autobiografia di Alice B. Toklas* (*The Autobiography of Alice B. Toklas*) di Gertrude Stein (Marsilio 2020).

Sarchi, infine, ha curato, insieme a Claudio Franzoni e con l'organizzazione Electa, la mostra e il catalogo dedicati a *Penelope* (aperta al pubblico dal 19 settembre 2024 al 12 gennaio 2025 negli spazi delle Uccelliere farnesiane e del Tempio di Romolo a Roma). L'esposizione ripercorre il mito e la fortuna di Penelope che giunge a noi dalla remota età in cui affondano le radici i poemi omerici, ricostruendo attraverso vari itinerari tematici (la tessitura, il sogno, la fedeltà, l'attesa) la ricezione letteraria e figurativa di tale celebre eroina.





## Video-intervista a Alessandra Sarchi

a cura di Enrico Riccobene e Maria Rizzarelli

Bologna, 19 giugno 2024

Il 19 giugno 2024 Enrico Riccobene ed io siamo andati, in rappresentanza della redazione, a trovare Alessandra Sarchi, autrice di tanti romanzi di cui ci siamo occupati in passato, di articoli e saggi (scritti anche per Arabeschi) e del recente *Il ritorno è lontano*, edito da Bompiani a marzo del 2024. Abbiamo avuto la fortuna e il privilegio di poter discorrere con lei di molti temi: delle origini della sua vocazione letteraria; dei suoi romanzi più amati e degli autori e delle autrici che hanno segnato il suo percorso formativo; dei suoi film preferiti, come *Picnic a Hanging Road* (1975) di Peter Weir o *La terrazza* (1980) di Ettore Scola, della sua predilezione per registi come François Truffaut («per lo sguardo sull'infanzia, sull'adolescenza, sull'amore – il bianco e nero dell'amore che è una cosa così difficile da definire»), o come Fellini; dei suoi rapporti con i social media e della relazione fra letteratura e performance in particolare in riferimento alla sua collaborazione con l'attrice Federica Fracassi, insieme alla quale ha curato per il «Corriere della Sera» il [podcast Vive! Storie di Eroine che si ribellano al loro tragico destino](#) (i cui testi sono stati pubblicati da HarperCollins Italia nel 2023), dedicato alle eroine letterarie più famose di tutti i tempi come Didone, Francesca da Rimini, Anna Karenina, Albertine e altre.

Ci siamo soffermati a lungo sulla relazione fra parole e immagini - relazione che costituisce uno dei centri pulsanti della sua scrittura, nella quale convergono interessi e passioni legate alla sua formazione di storica dell'arte. Il plurimo talento di Sarchi, infatti, fa convivere la sua vena creativa generatrice di storie e le sue competenze di studiosa del patrimonio storico-artistico, e - per sua stessa ammissione - si alimenta dell'oscillazione fra astrazione della parole e concretezza materiale delle immagini. Disseminate di citazioni visuali e di frammenti ecfrastrici, quali ad esempio il quadro di Primaticcio che raffigura Ulisse e Penelope e che viene descritto nell'*Amore normale*; gli acquerelli di Carol Rama citati ne *La notte ha la mia voce*; o ancora il dettaglio dell'uovo della Pala di Motefeltro di Piero della Francesca e le rifrazioni tematiche che questo riferimento pittorico assume ne *Il dono di Antonia*, le immagini si of-



View Video

frono spesso come precipitati del pensiero, sintesi particolarmente efficaci degli snodi della narrazione, folgoranti condensazioni delle verità più profonde a cui giungono i protagonisti e le protagoniste dei suoi romanzi.



MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

*Alessandra Sarchi: abitare nel conflitto (intorno a Il ritorno è lontano)*

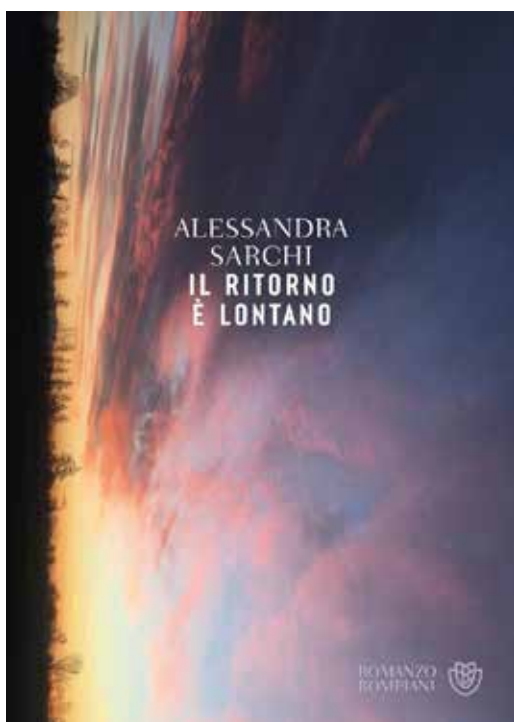
This paper offers an analysis of the novel *Il ritorno è lontano* by Alessandra Sarchi, starting from the theme of conflict that runs throughout the writer's work. The contrast between mother and daughter, Sara and Nina, in this latest work by Sarchi reflects a generational and ideological rift: the former is tied to a world that is disappearing, while the latter, dedicated to a radical environmentalist commitment, is instead projected toward a horizon in which values and priorities have profoundly changed. The depth of Sarchi's writing is clearly evident in the portrayal of the tension between a world dominated by adult rationality and the call to a wounded but vital nature.

Il conflitto è la cifra stilistica di molte delle narrazioni composte da Alessandra Sarchi. Intendo il conflitto in tutte le sue forme, sia interne che esterne: il conflitto in un ambito ristretto di amici, il conflitto interno alla coppia, alla famiglia, e naturalmente interno alla stessa personalità della voce narrante (esplicita o implicita). Non credo che Sarchi metta in scena il conflitto nel suo aspetto più spettacolare e evidente, ma anzi che una delle sue abilità maggiori stia nel nascondere il conflitto nelle pieghe del racconto, là dove può occhieggiare anche solo in un gesto o trasferirsi in un oggetto.

Non è un caso che l'ultima fatica di Sarchi sia l'organizzazione di una importante mostra dedicata a Penelope, cioè a una figura silenziosa che porta dentro di sé il conflitto, sia nella modalità che la mette "contro" i nemici sia in quella che la mette "contro" il marito lontano, cioè fa dell'attesa il lungo rallentamento del conflitto, la sua agonia. Nel suo saggio su Penelope Sarchi sottolinea che è solo nei sogni che emerge in Penelope il trauma della perdita o della distanza: si pensi al sogno delle venti oche uccise dall'aquila.<sup>1</sup> Qualunque sia il suo significato, è un sogno che contiene distruzione e sangue, annuncia forse la vendetta di Ulisse ma nello stesso tempo rattrista la sognatrice.



Copertina del catalogo della mostra Penelope, a cura di A. Sarchi e C. Franzoni, Milano, Electa, 2024



Copertina di *Il ritorno è lontano*, Milano, Bompiani, 2024

Quando esercita la scrittura, Sarchi nasconde il conflitto o lo esibisce nello stesso silenzio della sua Penelope. Sara, nel romanzo *Il ritorno è lontano* (Bompiani, 2024), è una madre che non riesce a gestire il conflitto con la figlia Nina. Questo conflitto apre una frattura nel quotidiano ma non è un romanzo familiare e tantomeno un romanzo di intimità quello composto da Sarchi. Direi che si tratta di un racconto che guarda all'oggi ma da una prospettiva che non ipotizza giudizi o soluzioni, che apre molte domande. Sara e Nina sono due donne che ormai appartengono a mondi diversi, al di là della distanza di pochi anni che le separano. Sono legate dal sangue ma inconciliabili nell'emotività. Il mondo di Sara è quello della borghesia di stampo novecentesco, dove il fondamento dell'esistere coincide con il consumare. Sua figlia porta in sé i germi del nuovo mondo, di una generazione che vede in atto uno sconvolgimento epocale, dopo il quale niente sarà più come prima, dal momento che la terra metterà (o sta mettendo) il genere umano in una situazione di pericolo. Sara è un'archivista, sa maneggiare documenti antichi e polverosi con delicatezza, con l'uso di guanti di cotone che servono a preservare le tracce del passato, ponendo ogni in un contenitore che mette ordine e separa. Nina desidera entrare in rapporto con il caos disordinato del mondo naturale, abbraccia il tronco degli alberi e sa che si tratta di un corpo dove scorre la vita dentro un involucro di morte, le tracce della sua crescita sono legate a un abete piantato in giardino e cresciuto insieme alla ragazza.

Una serie di foto sta a testimoniare questa unione fraterna, e non a caso in una delle prime scene del romanzo la fuga di Nina da casa è accompagnata dal taglio violento con cui una anziana vicina si libera dell'eccesso di rami dell'albero che cresce oltre lo spazio consentito.

Per un effetto di reversibilità molto calcolato da Sarchi, il corpo ferito della Terra si riflette nel corpo ferito della maternità: un intervento priva Sara dell'utero, cioè le toglie la forza generativa femminile. Là dove cresce la vita Sara sente l'odore di foglie marce, scopre per sottrazione la sua mancanza di rapporto con il mondo naturale. Sarchi mostra grande attenzione per il modo con cui può essere modificato un corpo femminile, e in questo caso l'intervento sul corpo della madre segue di poco l'abbandono della famiglia da parte della figlia. Di lei restano solo i vasetti in cui devono crescere semi di piante, dal momento che Nina abdica con una dichiarazione inderogabile alla maternità e trasferisce la "cura" fuori di sé, là dove sente che si manifesta un'urgenza più ampia. Le due prospettive sono inconciliabili: la maternità di Sara viene annullata dalla malattia, l'istinto materno di Nina si indirizza verso una condizione di vita alternativa all'umano. Qui, in questo spazio vuoto che si apre tra le due donne, risiede l'elemento più problematico del romanzo, il vuoto che non può essere redento da nessun fatto perché fa parte di una certezza dentro la quale non può esserci conciliazione. La presenza di Paolo, il padre, è evocata solo come collante che tiene insieme i residui affettivi, con una calma e una determinazione che ci fanno capire la sua presa d'atto di esclusione reale dal rapporto. Paolo sa 'comprendere', ma il suo ruolo è quello di dimostrarci che la comprensione non può agire sulle decisioni, né su quelle prese dalla figlia né su quelle prese dalla moglie. Paolo è necessario come testimone, come osservatore capace di sottrarre tragicità alla sequenza dei fatti. Lui è il nostro sguardo 'normale', il buonsenso del lettore che lo scrittore deve scuotere fino a far sentire

Sarchi però sa bene che narrare significa mettere alla prova scelte etiche che non sono altro che prove di convivenza. Ogni



Copertina di *La vegetariana* di Han Kang, Milano, Adelphi, 2016

narratore sfida a modo suo un assurdo dell'esistere. Là dove c'è l'assurdo, si potrebbe affermare mimando un famoso verso di Holderlin, può nascere un'ipotesi narrativa. Han Kang (la scrittrice sudcoreana) ha raccontato la storia della donna che improvvisamente decide di diventare albero, e che stravolge la coerenza della famiglia con la sua decisione apparentemente inspiegabile: là dove non c'è via d'uscita l'unica soluzione praticabile è la sospensione dell'umano, la sua trasformazione a un livello che sta sotto l'umano. Sarchi non fa di Nina una "vegetariana" ossessiva come il personaggio di Kang perché in lei resiste un principio di verosimiglianza che ha a che fare con il modo in cui il suo occhio crede nella forma della realtà, e non può trasgredire alle leggi estetiche di questa forma. Per questo nella sua scrittura tutto ciò che produce fastidio fisico viene tenuto sotto controllo.

Nel romanzo di Sarchi la nonna di Nina incarna l'unica possibilità di ricucitura del mondo in frammenti, che non a caso si rivela nel gioco del caleidoscopio: «Ogni cosa se osservata da molto vicino ti rivela la sua magia. [...] E sai quel è la magia più grande? [...] Che tutte le cose sono collegate, quelle più piccole e quelle più grandi, e così all'infinito».<sup>2</sup> Ma la prospettiva della nonna, che riflette quella dello scrittore (in quanto creatore di un insieme), è valida solo come ipotesi estrema ormai non più attuabile, dal momento che appartiene a un'altra epoca (l'epoca che sta alle spalle di Nina, ma anche a quelle di Sara). Sì, tutte le cose sono collegate ma solo là dove la scrittura riesce a collegarle, cioè nella pienezza dell'immaginazione o del mito. Il racconto vive, per statuto, della nostalgia del mito, e in esso trova il conforto che manca nella realtà.

Anche se Sarchi offre al suo racconto quella nostalgia, fin dal titolo (*Il ritorno è lontano*), per lei la storia di Sara non può essere consolata se non dall'unico gesto possibile, cioè la ripetizione della maternità là dove non è consentita maternità. Questa scelta di Sara avviene di riflesso con le azioni che Nina compie in una terra lontana, una Germania selvosa e cupa, dove manca sempre la sensazione del calore (il ragazzo di Nina, abbracciandola, le chiede ironicamente se è stata in un congelatore, e lei stessa ragiona sul suo essere creatura 'fredda', e sul fatto che il progressivo deteriorarsi del pianeta si otterrebbe solo con un suo raffreddamento).<sup>3</sup> In quella condizione di gelo Nina diventa definitivamente ciò che sapeva di essere, una appassionata contestatrice ecologista. Tanto appassionata da compiere un atto di denudamento davanti alle telecamere, mimando parodicamente quanto già compiuto da generazioni precedenti che ormai hanno dimenticato il valore della contestazione. Qui Sarchi inventa una delle scene più intense e straziante del suo racconto, facendo ricorso alla pervasività della comunicazione telematica. Madre, padre e figlia comunicano con cellulari o computer. Il toccarsi, lo sfiorare la pelle, l'abbracciare (cioè i gesti dell'affettività) nella parte centrale del romanzo sono sostituiti dall'osservarsi

freddo attraverso gli schermi. Gli schermi disambientano ogni personaggio dall'habitat in cui si trova, fanno di ognuno un osservatore impotente.

Dopo che la madre ha comunicato la scelta dell'adozione, Nina le manda un video terribile. Un bambolotto usato (quello che i bambini italiani conoscevano come Ciccibello) viene sollevato dalle mani di Nina che gli sussurra in tedesco "tesorino" e gli sfilta il ciuccio di bocca provocando vagiti e lacrime. Nina esibisce, nel video, una parodia di maternità. Il bambolotto non è solo il simulacro del bambino che verrà adottato ed entrerà in casa prendendo il suo posto, ma è anche Nina stessa che si mostra ormai completamente vuota di affettività verso la madre e implicitamente verso se stessa. Aveva seguito «un istinto inconfessabile»: <sup>4</sup> questa la verità agli occhi di Sara. Dunque l'amore per la Terra e per il destino del pianeta può nascondere una carica di odio non sublimata. Il che non può prevedere nessuna possibilità di conciliazione. Sara potrebbe sbagliare con la scelta dell'adozione? È lei che provoca la reazione inusitata di Nina? Sarchi non può rispondere a questa domanda, perché qualsiasi risposta interromperebbe la carica emotiva del racconto, lo abbasserebbe alla cronaca. Sarchi invece ha bisogno, in quanto narratrice, di tendere dilemmi etici anche sotto ciò che sembra quotidiano, o perlomeno plausibile. Dunque è plausibile che una donna desideri di tornare madre, come è plausibile che la figlia di questa donna manifesti fastidio di fronte a questa decisione. E, viceversa, è plausibile che una madre si senta ferita dalle decisioni della figlia di inseguire ideali che minano i vincoli famigliari. Il messaggio del bambolotto va però al di là di ogni spiegazione, proprio perché è un atto in cui la maternità viene sfregiata e l'adozione mostrata nel suo aspetto velleitario e anaffettivo. Sara ha bisogno di un bambolotto, nella prospettiva di Nina, così come Nina ha bisogno di abbracciare gli alberi e non sua madre. Il pianto che segue, quando Nina acquista consapevolezza del gesto che ha compiuto, non può curare la ferita, dal momento che avviene nella solitudine e non alla presenza della madre.

Pietro, il bambino adottato, entra nel vuoto lasciato da Nina con le ambizioni del distruttore. In lui l'infanzia, corrotta, si traduce in corruzione degli oggetti che lo circondano, in sovvertimento. Malgrado questo, Pietro è agli occhi di tutti un bambino bellissimo. La bellezza nasconde la sua carica di violenza. Eppure è proprio questa violenza che apre un varco impossibile nel disordine che circonda i personaggi. Pietro distrugge ma salva. I tentativi di 'ambientarlo' nella nuova casa adottiva sono tutti un fallimento. Anzi, è lui stesso a operare una progressiva disambientazione. Pietro fa capire a Sara che l'adozione potrebbe essere un fallimento, esattamente come nei colloqui con Gregor Nina pensa che la sua carica rabbiosa di ecologista potrebbe essere inutile. Madre e figlia sono ancora sullo stesso piano, ai due estremi opposti. In una ininterrotta catena di atti che negano la sua appartenenza alla famiglia, Pietro, dopo aver abbracciato

Paolo, strappa una delle piantine lasciate da Nina nei vasetti sul davanzale. Nina è anche in quella piantina. Sarchi ricorda benissimo la metafora usata da Ada in *Caro Michele*, romanzo di Natalia Ginzburg, dove le giovani generazioni sono viste come «pianticelle appassite»<sup>5</sup> che non possono trovare il terreno su cui crescere. Ma ora è lo stesso terreno a contenere in sé i germi della degradazione, che potrebbe estendersi anche agli stessi manifestanti.

Gregor racconta a Nina che da bambino seppelliva i suoi giocattoli sotto terra, con la speranza di ritrovarli trasformati in tesoro. L'idea è quella del bambino che cerca nel corpo della madre dei fratelli con cui condividere la paura dell'essere gettato nella vita. E infatti Gregor rivela che un giorno ha dato fuoco a tutti quegli oggetti nella speranza di trasformarli realmente, evitando il processo di marcescenza che avveniva sotto la terra. La rivelazione di Gregor funziona come una illuminazione che può salvare quanto si è formato nel destino di tutti i personaggi. Il fuoco è un operatore mitologico che si ricollega agli oscuri retaggi nordici, arrivati al ragazzo forse attraverso una famiglia compromessa con il nazismo (anche Nina sa che la sua famiglia è stata contagiata dal fascismo).

Il tema mitico del fuoco è un segnale lasciato dal narratore. Negli ultimi capitoli del romanzo Sara, Paolo e Pietro raggiungono Nina in Germania e lì iniziano un lungo viaggio che li porta dentro un grande parco di alberi secolari. Lì tutta la famiglia trova una casa che corrisponde alle idee di Nina ma anche alle fantasie del bambino adottivo. Quando Pietro si addormenta sotto gli alberi Nina usa un mito per rassicurare la madre: in alcuni popoli asiatici sono gli alberi che ispirano i sogni, sono capaci di convogliare energie positive verso gli umani. Subito dopo, lei stessa aggiunge però che quel bambino è «pieno di rabbia».<sup>6</sup> Dunque ancora una volta tra personaggi che sembrano opposti (Nina e il fratellastro) avviene uno scambio di ruoli: la rabbia è il sentimento che spiega il perché lei abbia abbandonato la famiglia e ora si trovi lì. Tanto che quei genitori sono ormai per lei irri-conoscibili, non li unisce nessuna radice.

Questo cammino nel bosco sembra portare a una riconciliazione, soprattutto perché Pietro si rivela una creatura vicina agli alberi e all'acqua. Potremmo pensare che qui avvenga una nuova forma di ambientazione di tutti i membri della famiglia, legata proprio alla figura di Pietro, che sparisce durante un incendio improvviso e poi ricompare, galleggiando tra l'aria e le acque, come un piccolo Mosè che cerca salvezza e porta liberazione. Nelle sue pupille si rispecchiano i volti di Nina e di Gregor che lo hanno ritrovato. Agli occhi di Pietro corrispondono le decine di occhi sui tronchi delle betulle, occhi vegetali che sorvegliano, da una dimensione non umana, gli esseri viventi. Sarchi sa bene che non deve offrirci una soluzione definitiva ma aprire il racconto verso quel vuoto necessario a lasciare sospeso il mondo in un incanto provvisorio. La storia di Pietro non può

essere raccontata proprio perché, come dicono i versi di Franco Fortini messi in esergo, «il ritorno è lontano». Se il bosco fosse il luogo di un possibile ritrovarsi avrebbe prevalso la prospettiva di Nina. Se questa fosse una illusione prevarrebbe il disincanto dei genitori. Però noi sentiamo che là dove c'era conflitto ora si intravede una attenuazione. È attraverso una fotografia inviata con il cellulare che Nina comunica ai genitori che Pietro è salvo. Non è una foto del bambino ma la foto degli occhi degli alberi, neri sui tronchi argentati. Con questo oltrepassamento dell'umano Sarchi chiude il suo racconto, aprendo lo sguardo verso un limite irrapresentabile: è questo il limite oltre il quale ogni lettore deve spingersi.

---

<sup>1</sup> A. SARCHI, Il filo della storia, in A. SARCHI, C. FRANZONI (a cura di), *Penelope*, Milano, Electa, 2024, pp. 15-35, si vedano in particolare le pp. 27-30.

<sup>2</sup> A. SARCHI, *Il ritorno è lontano*, Milano, Bompiani, 2024, p. 40.

<sup>3</sup> Ivi, 84-86.

<sup>4</sup> Ivi, p. 112.

<sup>5</sup> N. Ginzburg, *Caro Michele*, in Ead., *Opere*, Milano, Mondadori, 1995, vol. 2, p. 394.

<sup>6</sup> A. SARCHI, *Il ritorno è lontano*, p. 216.





ALESSANDRA GRANDELIS

## **«Attraverso le immagini»: la narrativa di Alessandra Sarchi fra pittura e corporeità**

The contribution proposes a journey through the work of Alessandra Sarchi, a writer who stands in the panorama of the extreme contemporary with a recognizable, coherent and supportive research. In the almost twenty years of activity - from her debut in 2008, with the stories of *Segni sottili e clandestini*, and up to the last novel published in 2024, *Il ritorno è lontano* - Sarchi chooses the fictional writing; in a neomodern narration, which merges realistic and modernist instances, the author investigates the fragilities and repressions of the West with some constants that distinguish her writing: through a language that takes from the world of science and biology, Sarchi addresses the theme of the body and the relationship between nature and culture, often resorting to images (primarily pictorial) to arrive at a synthesis between thought and reality.

### *1. Una ricerca riconoscibile*

A distanza di dieci anni dall'uscita di *Ipermodernità*, nel recente numero di *Moderna* dedicato alla prosa italiana del nuovo Millennio, Raffaele Donnarumma fa un bilancio di quanto accaduto nella narrativa italiana nella prima parte del secolo: all'interno della sua analisi traccia traiettorie e individua questioni, mette al centro le posture autoriali, i generi e le forme.<sup>1</sup> Se a quest'altezza il dibattito sulla fine del postmoderno può definirsi concluso - tutt'al più si possono indagare le persistenze postmoderniste in alcune opere - e se l'autofiction si trova in una fase di declino, nel panorama attuale si confermano alcune tendenze che sono state oggetto del dibattito critico, militante e teorico: il bisogno di raccontare il reale dentro il pervasivo e oggi sempre più schizofrenico processo di derealizzazione si traduce in opere a diversi

gradi di finzionalità, in particolare con la rivendicazione del romanzo-romanzo e la diffusa pratica della non-fiction, con la saggificazione del racconto e la narrativizzazione del saggio, sollecitando il confronto sull'ibridismo, fenomeno diffuso e complesso dell'era globale, non certo nuovo.<sup>2</sup>

Davanti all'ipertrofica produzione editoriale, dentro la quale va esercitata la funzione della critica per discernere tra i buoni libri e quelli di consumo,<sup>3</sup> è necessario scommettere su quei nomi e quelle opere che oggettivamente faticano a imporsi nell'orizzonte della «letteratura circostante»<sup>4</sup> e che a differenza dei 'prodotti' culturali, possono durare nel tempo grazie a scelte formali, stilistiche e tematiche estranee alle mere logiche commerciali. Nello scenario magmatico dell'estremo contemporaneo, nella rosa dei nomi che mostrano una ricerca coerente e solida – anche per il dialogo con il canone più o meno recente, italiano e straniero – va annoverato quello di Alessandra Sarchi: dall'esordio nel 2008, ha pubblicato due volumi di racconti e cinque romanzi,<sup>5</sup> affermandosi come scrittrice di finzione che ha ottenuto importanti riconoscimenti. Si legge in un'intervista del 2017 a proposito dei generi letterari e della scrittura finzionale:

Credo di essere una scrittrice di finzione. Amo i romanzi e i racconti. Trovo che allestiscano visioni del mondo e aperture cognitive non meno potenti dei generi che, abbassando il tasso di figuralità, di costruzione dell'intreccio e di definizione dei personaggi, puntano sulla presa diretta rispetto agli accadimenti o sulla riflessione sociologica e antropologica. [...]. L'efficacia di una narrazione non si misura nel tasso di dati reali che contiene quanto nella capacità di rielaborare in una forma trasmissibile l'esperienza umana, la reazione delle donne e degli uomini al loro essere su questo pianeta con una casualità che di volta in volta deve fare i conti con la biologia e la storia. [...] Sono persuasa che la forza di uno scrittore sia nella sua capacità di trasfigurazione della materia trattata, sia che la trasfigurazione consista in un'illusione ottica che la faccia sembrare più vera del vero, o più onirica e fantastica dei sogni.<sup>6</sup>

Sarchi ha fiducia nel racconto e nel romanzo per indagare il reale; all'interno di una narrazione neomoderna che fonde istanze realistiche e moderniste, rivendica la centralità dell'esperienza costruendo personaggi il cui scavo psicologico matura dentro i conflitti morali e sociali.<sup>7</sup> Fin dal primo romanzo Sarchi mette in scena «lo scontro drammatico fra visioni del mondo»<sup>8</sup> incarnate dai protagonisti, colti nella quotidianità, nei «momenti di frizione/rivelazione»,<sup>9</sup> in quelle cesure esistenziali che legano i destini del singolo ai destini generali, come accade in modo esemplare nei racconti di *Via da qui*;<sup>10</sup> sono uomini, soprattutto donne che si sottraggono agli stereotipi di genere e all'orizzonte di attesa della scrittura femminile, etichetta rischiosamente banalizzante. Piuttosto Sarchi ricorre con consapevolezza allo sguardo di genere, sa che il punto di vista – sull'esempio di Alice Munro e Margaret Atwood – è «sempre collocato e mai neutro»,<sup>11</sup>

e quando viene esercitato dal margine, senza essere intossicato per usare l'espressione del memorandum *New Italian Epic*, può eludere gli automatismi e farsi disvelante rispetto al mondo.

Emanuele Zinato, tra i primi a valorizzare l'opera dell'autrice, si chiede in quali modi le tendenze realistiche attuali possano rappresentare la realtà se il capitalismo e le sue logiche si affermano a ogni latitudine come unica dimensione.<sup>12</sup> In diciassette anni di attività, Sarchi ha esplorato le fragilità e le rimozioni di «un Occidente ricco e traumatizzato»;<sup>13</sup> lo ha fatto con alcune costanti che contraddistinguono la sua scrittura, all'interno di una complessa triangolazione che vede alle estremità, in un rapporto dialettico, il corpo, il problema della percezione e le arti figurative. In un equilibrio sempre cercato tra l'impianto narrativo e la lingua – si attinge molto al campo semantico della scienza medica e della biologia per avvicinare «i processi della materia»<sup>14</sup> e rendere dicibile ciò che è soggettivo filtrando l'emotività, con lo sguardo

alla lezione leviana – da un lato la scrittura di Sarchi elegge a tema centrale il corpo, «luogo di mutazioni», «archivio di movimenti psichici»<sup>15</sup> e motore dell'esperienza secondo *La fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty. È mediante l'esistenza e l'adattabilità del corpo che può essere discusso il rapporto natura-cultura, continuamente soppesato con la memoria a Volponi e all'interno di quella contraddizione irrisolvibile tra allontanamento e necessità. Dall'altro lato l'autrice – prima di tutto una storica e critica dell'arte che valorizza in modo originale l'attenzione longhiana «per il nesso tra pittura e realtà»,<sup>16</sup> come alcuni grandi autori del Novecento ita-



Jean-Étienne Liotard, *La belle Chocolatière*, 1744-1745 circa, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda, Public domain, via Wikimedia Commons

liano – ricorre alle immagini, soprattutto artistiche, per giungere a una sintesi fra il materiale e l'immateriale, tra il pensiero e il reale.

«Attraverso le immagini»<sup>17</sup> inserite nella maglia del racconto, Sarchi tenta di restituire l'invisibile mediante la materia e al contempo può discutere le convenzioni del realismo all'interno della propria idea di letteratura. Per esempio la *Cioccolataia* di Jean-Étienne Liotard sembra «un dipinto dominato da un'intonazione realistica, per come i dettagli vengono resi con lenticolare, pre-fotografica esattezza»; tuttavia diversi elementi tradiscono la realtà: «la cameriera è ritratta come una principessa, la qualità ottica delle sue vesti è abbacinante».<sup>18</sup> Grazie alle immagini, a partire dal reale, è possibile andare oltre l'imitazione dell'esistente, oltre le «convenzioni dominanti».<sup>19</sup>

Con queste premesse, è possibile percorrere l'opera della scrittrice con particolare attenzione alla corporeità e all'uso delle immagini nella costruzione narrativa.

## 2. Corpi nel corpo del mondo

Nel presentare i propri modelli letterari e figurativi, Sarchi fa riferimento al magistero di Morante e Volponi per quanto riguarda il tema del corpo; inoltre, nel considerare il proprio percorso artistico, in più d'una occasione ha incluso tra le letture fondamentali *La fenomenologia della percezione* di Merleau Ponty che individua nel corpo «la condizione necessaria e imprescindibile per l'esperienza».<sup>20</sup>

Il problema della percezione e la corporeità si impongono nell'opera della scrittrice, fin dai primi racconti e fin dal primo emblematico romanzo, *Violazione*, dove le più recenti operazioni di speculazione edilizia sono impersonate da Primo Draghi, un imprenditore che ritorna alla terra perché l'arricchimento incondizionato oggi richiede di «trovare posti speciali dove la gente possa vivere con la natura».<sup>21</sup> Con questa idea dà vita all'azienda agricola *I cinque pini*, declinazione ultima del non-luogo che mercifica il desiderio di natura e permette di drenare i fondi neri sfruttando la rincorsa al mercato biologico. Grazie al patto finzionale, fin dalle prime righe si impone al lettore di incarnarsi nello speculatore, di assumere il suo punto di vista mentre recupera faticosamente l'identità dopo il risveglio nel cuore della notte, all'indomani della morte del padre; un padre rimosso, figura di un legame problematicamente arcaico con il mondo. Mentre abbandona il sonno, in una dimensione proustiana che contraddistingue buona parte degli incipit di Sarchi, Draghi rinasce, quasi uscisse dal «brodo acquatico»<sup>22</sup> delle origini:

Un corpo d'uomo, in un'ora imprecisata della notte, si sveglia inondato di sudore e di spavento. Ha le gambe e le braccia indolenzite, la testa pesante, fatica a tenere aperti gli occhi, come se fossero coperti da un velo d'acqua. Non sa nulla del luogo in cui si trova, del nome delle cose, o del proprio nome. [...]

Tocca con la mano il lenzuolo, ma è un toccare cieco, vede e sente: [...] e le due azioni sono tenute insieme da una strana confusione. Il problema è che non sa riconoscere niente. È un corpo nel corpo del mondo. [...].

– Chi sono? [...]

La domanda lo attraversa, passa lungo il corpo sudato, le spalle bollenti, le gambe divaricate, il neo rotondo che pulsa sul mento. Chi sono? Ancora una volta, e non è più domanda, ma quasi una formula magica per ricucire il contorno della sua immagine riflessa dallo specchio in fianco alla finestra.<sup>23</sup>

Draghi è prima di tutto un corpo – «un corpo nel corpo del mondo» – e nella sua totalità vede e sente, percepisce in uno stato quasi allucinatorio, registra grazie ai recettori corporei, fra cui spicca un neo che «pulsava» in alcuni punti di snodo del romanzo: nel passaggio dal sonno alla veglia; quando apprende la morte del padre; nel momento dell'incontro con Linda e Alberto, che inseguono il proprio desiderio di vivere nel verde comprando una casa costruita su una frana e senza decodificare i segni dei drammi paesaggistici e umani; infine durante l'abbattimento degli alberi, di «querce centenarie» e «pioppi altissimi», per fare spazio alla nuova operazione immobiliare in grado di soddisfare i «borghesotti in fuga dalla città»<sup>24</sup> alla ricerca di una natura rassicurante e da dominare, allo stesso modo in cui Primo Draghi lo aveva visto fare al padre negli anni del Miracolo economico. Egli «vede e sente», due azioni che coesistono: mentre il vedere riconduce alla sfera mentale, il sentire presuppone il coinvolgimento dell'intera corporeità per attraversare il mondo in un discorso antiantropocentrico palesato fin dalla zona soglia con l'epigrafe leopardiana estrapolata dal *Dialogo della natura e di un islandese*.

In modo simmetrico, al risveglio dello speculatore, si affianca a chilometri di distanza il risveglio di Jon, il figlio di una governante al servizio dei Draghi; è partito dalla Moldavia e si prepara a raggiungere la madre in Italia, sui calanchi appenninici, dopo una tappa in Romania. Svegliato da un incubo, non ricorda il proprio nome, chi è – «il suo corpo e i suoi organi preesistevano a quell'altro se stesso che era fatto di volontà e pensiero»<sup>25</sup> – e ristabilisce le coordinate spazio-temporali e identitarie osservando un mobile Ikea, prefigurazione mercificata di un «Occidente a buon mercato».<sup>26</sup>

Da subito quello di Jon si configura come uno sguardo straniato; uno sguardo altro, migrante e clandestino, che scopre l'Italia ipermoderna del dissesto idrogeologico, pronta a franare sotto i colpi dell'interesse economico. Sono i suoi occhi a smascherare la mutazione delle zone rurali su cui incombe la minaccia di un 'pianeta irritabile' e irritato, a identificare

le tracce della frana su cui è stata eretta la casa dei Donelli. Non solo Jon introduce nel romanzo il tema del lavoro invisibile a cui spesso si ricorre per edificare paradisi bucolici fittizi; il giovane è l'antagonista di Draghi e una vittima sacrificale per i mali del millennio:

Stavolta fu Jon ad alzare il tono della voce, presagendo che l'uomo davanti a lui stava per colpirlo. Era quello che voleva fare fin dall'inizio, e adesso Jon non poteva sottrarsi. Ebbe la prontezza di scansarsi, evitando un pugno in piena faccia. Sferrò a sua volta un colpo contro la spalla di Primo, che non si aspettava una reazione così violenta, e aveva sottovalutato l'altezza dell'avversario. Jon guadagnò così qualche secondo e riuscì ad assestargli un calcio. [...]

- Basta! Cosa vuoi da me?

- T'ammazzo. Così la finisci di parlare, - gli muggiò contro Primo immobilizzandolo. Jon era caduto a terra, steso da un'altra grandinata di colpi allo stomaco, con una mano Primo gli schiacciava la gola e con l'altra armeggiava nei pantaloni. Quando Jon si vide puntare la pistola contro sgranò gli occhi, ma non per paura, per incredulità.<sup>27</sup>



La copertina del romanzo *Violazione* di Alessandra Sarchi, Einaudi, 2012, illustrazione di © Marco Cazzato

La lotta tra i due corpi, al pari di quella tra Caisotti e Angerin nella *Speculazione edilizia* di Calvino, è reale e insieme allegorica; la dialettica servo-padrone si materializza nella concretezza corporea e nella brutalità dello scontro: la lotta darwiniana del capitale ha i corpi di Jon, che si ribella, e di Draghi, che esige la sottomissione, fino a ucciderlo.

Jon è un giovane uomo che riesce a dialogare silenziosamente con la natura e gli animali, ha qualcosa di creaturale, al pari di Vanessa, la figlia di Draghi, una bambina autistica incapace di entrare in dialogo con la realtà ma in grado di 'sentire' una felicità edenica. Viene descritta come «uno scarto di natura» dai «movimenti scoordinati», con i lineamenti che «si muovono ma non significano».<sup>28</sup> Seppur con «una dotazione di gran lunga inferiore»,<sup>29</sup> è l'unica in grado di penetrare l'animo guasto del padre mentre suscita, nel medesimo tempo, repulsione e attrazione: attrae perché «l'anomalia aiuta a risalire alla regola»,<sup>30</sup> a identificare la norma in modo

rassicurante. In questo caso il corpo è estensione del disagio della mente, a differenza dell'ultimo racconto pubblicato da Sarchi, *Buchi neri*.<sup>31</sup> alla difficoltà di movimento e di articolazione della parola, Lavinia sopperisce con la velocità del pensiero, con il suo talento a far di calcolo e a tradurre in termini numerici ciò che vede per abitare a proprio modo il reale. Sono solamente due tra i 'corpi offesi' a cui Sarchi dà forma all'interno della sua produzione – «si sa che la natura è matrigna e non risparmia i difetti», sottolinea leopardianamente l'autrice in un reading del 2015<sup>32</sup> – dove dà ampio spazio a un'altra disabilità, quella della semiparalisi.

Già la prima raccolta *Segni sottili e clandestini* si apre con il racconto *Dentro ai suoi occhi*, quelli di un medico, in grado di riflettere al pari di uno specchio ciò che hanno potuto vedere all'interno del corpo di chi narra, nel corso del lungo intervento che permetterà alla donna di sopravvivere senza essere più «come prima»,<sup>33</sup> in uno stato di semiparalisi. Viene rappresentato il passaggio da un prima a un dopo corporeo, che avviene al risveglio dall'anestesia, nel confronto impietoso con la bellezza dell'infermiera di turno i cui lineamenti emergono dal buio: «tutto è a filo, ad angolo retto, per ellissi e ovali perfetti»,<sup>34</sup> quasi si trattasse di un ritratto in cui valutare le proporzioni del volto.

A differenza di quelli del medico, gli occhi della donna sono inefficaci, e anziché restituire un'immagine veritiera di ciò che viene osservato, la falsificano, come se la protagonista guardasse «attraverso un oblò pieno d'acqua». <sup>35</sup> Alla vista difettosa, su cui grava la posizione perfettamente orizzontale che determina un «angolo visivo [...] per forza scarso»,<sup>36</sup> supplisce in parte il corpo, e dalla constatazione fisica derivano le regole del campo della sopravvivenza, fino a quella definitiva:

*Regola definitiva del campo della sopravvivenza: evacuare l'anima.*

E io evacuo, esco, mi smaterializzo, decido definitivamente che non sono io quella che loro stanno lavando. Che quelle non sono le mie gambe sollevate per aria, che tutto quello che non sento più non è più mio, non mi riguarda. Ma anche quello che sento. Mi rifugio nello spazio angusto dietro la mia fronte e da lì, da quella trincea spio le mosse del nemico.<sup>37</sup>

Il distacco risponde, come esplicitato, al campo della sopravvivenza imposta dalla paralisi degli arti inferiori, che richiede una rivalutazione solo momentanea dell'unità mente-corpo quale atto di resistenza.

L'impossibilità di camminare, la costrizione di vedere il mondo da una prospettiva altra che non sia quella del corpo eretto, sono tematizzati nel racconto *La nuotatrice*,<sup>38</sup> aperto da un primo blocco narrativo in cui la protagonista Federica, oramai adulta, recupera un ricordo dal passato, un momento ludico insieme alla sorella che con sadismo infantile tronca la coda di una lucertola: l'immagine animale, dal «corpo mozzo», si fa allegoria di una condizione esistenziale amputata, di una sofferenza che diventa «tan-

to spesso la misura e l'argine della propria». Lo sperimenta anche Federica, in grado di tamponare la preoccupazione seguita alla perdita del lavoro una volta in piscina, a contatto con Giovanna, una donna a cui sono state amputate le gambe all'altezza del ginocchio. Nel ritrarre Giovanna, la cui apparizione quasi epifanica è anticipata dai segni lasciati dalle ruote della sedia su cui si muove, Sarchi attinge nuovamente, con geometria narrativa, al mondo animale: nell'acqua avanza leggera, «con il muso di un pesce», nonostante le gambe appaiano «un'appendice non sviluppata, un girino».

Le due corporeità sono rappresentate dentro il liquido alla base della vita, delle origini e del ventre materno: questo 'ritorno' serve a Federica per «liberare la testa» e potersi concentrare «sul corpo», a Giovanna per distaccarsi dal corpo e dimenticare la propria condizione amputata. Nell'acqua, animate da diversi istinti, si confrontano due vite con «un prima e un dopo» e per valutare il proprio dopo, Federica fissa l'attenzione non sul suo, bensì sull'altro corpo, quello compromesso:

[...] a essere sincera del proprio corpo ha percepito solo una certa renitenza, la disabitudine alla fatica e all'appagamento, mentre non ha fatto altro che concentrarsi sul corpo di lei, quel mezzo busto senza gambe che si sposta facendo forza sulle braccia e in senso orizzontale rispetto al suolo, traslando da una superficie d'appoggio all'altra. Da vicino vede le cicatrici, dove la pelle ha cambiato colore e tessitura, sgranata e troncata, come nelle lucertole, ma senza ricrescita.

Mentre Giovanna ripropone la temporanea scissione tra mente e corpo, in un paradigma dualistico ancora una volta valorizzato in nome della sopravvivenza, Federica, nella sicurezza della casa, immagina di trovarsi nella medesima condizione di Giovanna e prova a traslare il corpo, immobilizzato dalla sola volontà, da una superficie all'altra del bagno; si obbliga a una posizione straniante da cui guardare la realtà e interpretarla.

L'opera di Sarchi è percorsa da rimandi interni, non solo sul piano tematico. Riguardo alla corporeità è significativo che due personaggi presenti in *Dentro ai suoi occhi* e in *La nuotatrice* migrino dalla forma breve a *La notte ha la mia voce*, un romanzo di formazione con ampie digressioni riflessivo-argomentative, in cui l'io narrante racconta la propria storia di semiparalisi per farsi storia collettiva: è di un grande tema antropologico che si parla, «di corpo malato, di corpo sano, del confine che il nostro corpo ci pone alla conoscenza e all'essere nel mondo».<sup>39</sup>

Torna il medico del primo racconto, precedentemente privato di un'identità ora accennata, il Dottor G, colui che emette la condanna, di nuovo riconoscibile dallo sguardo, dai «suoi occhi cerchiati, remoti»;<sup>40</sup> al tempo ricompare Giovanna, ora battezzata la Donnagatto, senza una gamba: «Si chiamava come quell'altra che avevo conosciuto in piscina anni prima, o forse erano la stessa persona».<sup>41</sup>

Con il suo *Bildungsroman*, Sarchi narra un passaggio altro da quello che conduce dalla gioventù all'essere adulti; l'anonima protagonista deve reimparare a vivere con un corpo diverso, estraneo, in seguito a un incidente che le causa la paralisi degli arti inferiori. Si affronta una conflittualità non pacificata che scuote un corpo bisognoso di interrogarsi e di riconoscersi tanto nell'intimità quanto nella guerra quotidiana di un Occidente moderno, solo apparentemente tollerante e garantista, particolarmente attento alla salvaguardia della specie in una lotta darwiniana. L'autrice ha dichiarato che un riferimento importante durante la stesura del romanzo è stato il Levi di *Se questo è un uomo*, quello che ha tradotto la sofferenza del corpo e della mente mediante il filtro della ragione. Anche in questo caso, pur con le necessarie differenze, Sarchi affronta la dicibilità di un'esperienza limite e traumatica che obbliga a una lucida verifica dei parametri umani sul piano personale e sociale, e prima ancora a una rieducazione corporea depersonalizzante che determina un esistere differente: in un altrove dai confini certi, quelli che marcano la sensibilità dall'insensibilità, e incerti, quelli della nuova vita e delle sue effettive possibilità.

All'interno del romanzo vengono rievocate due scene primarie rispetto all'esperienza che segna una cesura fisica e psicologica. La prima fissa il momento esatto in cui la persona «intatta, in moto, libera» perde l'uso delle gambe e il «controllo del corpo»;<sup>42</sup> la seconda permette di osservare l'esistenza corporea e psichica oggettivizzandola, in una visione extracorporea. La voce narrante descrive il sezionamento della propria testa nel tentativo di recuperare il passato:

Una mano mi ha aperto la testa. Ero appoggiata con l'orecchio sinistro sul piano di acciaio del tavolo e la mano ha sezionato il mio cranio in due calotte proseguendo fino a trovare il canale del midollo lungo il collo e la schiena. Rumori viscosi di materiali organici molli, uva matura schiacciata tra i polpastrelli, ma non cola sangue. I capelli si dividono in due parti e cadono sul metallo, come parrucca. I rumori sono scollati da quel che sento. Prima arriva il rumore poi vedo, telecamera di una me stessa anestetizzata. Le dita frugano dentro il cervello aprendone gli alveoli che si colorano di rosso, nella profondità, nel nascosto, per quanto la mano spinga e sollevi masserelle di materia grigia e vasi irrorati, si sottrae la sostanza. Anche il dolore tace. Piuttosto incalza il cinema delle occasioni perdute, delle istantanee che si confondono e sovrappongono, e non è detto che sia proprio io, anche se riconosco tante cose amate e altrettante odiate [...]. La mano attraversa una colluvie di me stessa remota e presente, non c'è riparazione possibile, se a tal fine si era mossa con tanta chirurgica perfezione. Soppesa grammi di cellule neuronali aggregate in gelatina ed è come se centrifugasse la vita che ho vissuto [...]. Rimarrò così, il capo aperto su un tavolo, seduta su una sedia dura, finché ne avrò percezione.

Materiale e immateriale, materia grigia e ricordi si mescolano sul tavolo chirurgico dove il pensiero si fa carne e a sezionare la testa è la mano di chi narra, in una consapevole coesistenza, per usare i concetti di Merleau-Ponty, tra «corpo vissuto», compreso in prima persona, e «corpo oggettivo», osservato dall'esterno. La rigida duplicità cartesiana si disgrega nella rappresentazione letteraria e il corpo offeso, nella sua estensione maggiorata da una protesi ostile e amica, diventa una potente sonda universale mediante cui decifrare la realtà, fare esperienza in una relazione dialettica tra corpo e mondo in quanto «non v'è uomo interiore: l'uomo è nel mondo, e nel mondo egli si conosce».<sup>43</sup> Nella sua *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty scrive: «Il mondo non è ciò che io penso, ma ciò che io vivo»,<sup>44</sup> annullando la distinzioni tra soggetto e oggetto, tra corpo vivente e corpo vissuto. Il corpo semiparalizzato, «coi suoi limiti e il suo carico dolente di vita»,<sup>45</sup> in quanto corpo, rivendica il suo primato e, alla base del processo percettivo, si pone all'origine di ogni riflessione e del desiderio.

La Donnagatto insegna, e non rieduca, anche a desiderare:

Non c'era nessuna ragione per smettere di desiderare la bellezza. La Donnagatto desiderava ancora moltissimo, secondo me.

Io forse no, avevo sperperato il desiderio, dissipato le illusioni.<sup>46</sup>

Il «corpo immagina»<sup>47</sup> e il corpo può esprimersi, come ha sottolineato Ricoeur nel saggio *La semantica dell'azione*, in quella regione intermedia tra il fisico e il mentale che è il desiderio. È questo a innervare il secondo romanzo di Sarchi, *L'amore normale*, che indaga l'eros dentro il quotidiano e dietro il palcoscenico delle «affinità elettive» – Goethe non a caso apre e chiude il testo – nella scoperta dell'esperienza amorosa e nel suo deperimento, nell'abitudine e nella necessità. All'interno delle pagine il tema dell'incontro – incontro compiuto o mancato – struttura il plot e implica simultaneamente «un movimento di apertura alla vita» e il «disorientamento dell'individuo e della sua capacità di controllo dell'esistenza» secondo le modalità indagate da Luperini a proposito del modernismo.<sup>48</sup>

In questo romanzo polifonico si incrociano gli sguardi dei personaggi, i loro corpi che comunicano biologicamente e chimicamente «l'urgenza della vita».<sup>49</sup> Una cicatrice offende il seno di Laura, il segno che fa crescere in lei «una specie di ribellione, un voler fare a tutti i costi e per sfida»,<sup>50</sup> fino a volere Fabrizio per testare se resisteva l'illusione di qualche anno addietro; Davide, il marito, incontra Mia in biblioteca, una giovane che buca il suo sistema immunitario, indifeso e pronto «all'assimilazione, al contagio»,<sup>51</sup> sentiti come vitali. Mentre il corpo di Mia, con istinto animale, avverte ciò che deve ancora accadere, Violetta, la figlia adolescente di Laura e Davide, «ancora fuori dai ruoli»<sup>52</sup> sperimenta la sessualità e la sua

ambivalenza. Davanti a una gravidanza inaspettata può ancora intrecciare la mano a quella di sua madre, oramai persuasa che è «l'asimmetria»<sup>53</sup> a generare l'attrazione. Si tratta di un gesto di fiducia che sembra, invece, negare Nina alla propria madre all'interno di *Il ritorno è lontano*: in un romanzo, l'ultimo, che dà voce alla frattura epocale tra i più giovani, in lotta per la salvaguardia del Pianeta, e la generazione che li ha preceduti, Nina usa volontariamente la propria nudità. Protesta nuda, getta il corpo nella lotta come attivista ecologista. Sa che la sopravvivenza umana è legata al corpo del mondo.

### 3. *La felicità delle immagini*

Il corpo consente di vivere e interpretare la realtà, di 'percepire' il mondo, che sul piano della scrittura si cerca di tradurre in tutti i suoi aspetti, materiali e immateriali. In questo tentativo di traduzione Sarchi è un'autrice che contamina programmaticamente le 'due culture', quella letteraria con quella scientifica (come indicato in precedenza), quella letteraria con quella visuale. Da storica e critica dell'arte riconosce e valorizza «il ruolo centrale delle immagini e della visione nella cultura contemporanea»,<sup>54</sup> prendendo le distanze dalla mercificazione che ne viene fatta dalla cultura di massa. In modo originale ha fatto proprio il 'pensare per immagini' di Gianni Celati, certa che nel campo visivo uno scrittore può trovare «un puntello per riflettere sulla perdita della centralità del personaggio-uomo, sul rapporto tra la materialità degli artefatti e l'incatturabilità del reale, sulla relazione tra voci di chi racconta e dei diversi personaggi, sul ruolo del lettore»,<sup>55</sup> a cominciare dalla pittura.

È dal secondo romanzo che i riferimenti pittorici si impongono nella struttura del testo andando a marcare tre passaggi narrativi. Una mostra di Primiticcio occupa un posto di rilievo nella *Parte prima* dell'*Amore normale*, quando la narrazione si focalizza su Davide che da qualche tempo tradisce Laura con Mia. Marito e moglie – a sua volta Laura ha ricominciato a frequentare Fabrizio – vanno a vedere insieme l'esposizione e inizialmente è Davide a fermarsi davanti a un disegno del pittore bolognese, una Diana che spia il sonno di Endimione, paradossalmente assente. Ma è proprio quella «mancanza»,<sup>56</sup> sottolineata da uno studente che sta copiando il disegno, ad avere un peso, a rivelarsi sintomo; come indica Didi-Huberman, è lì che l'opera «brucia», che mostra la «crisi irrisolta»<sup>57</sup> in grado di catturare l'osservatore agendo oltre il perimetro del foglio: dà forma alla problematica convinzione che qualcuno possa appartenerci perché «'mio' è una parola che non corrisponde alla verità». <sup>58</sup> Ma è un quadro ad attirare l'attenzione inizialmente di Laura e poi di entrambi, quello che ritrae Penelope e Ulisse impegnati a ritrovarsi dopo la lontananza e l'amore:

Un uomo e una donna, marito e moglie che si rincontravano dopo una lunghissima separazione. Chiunque si fosse trovato davanti si sarebbe sentito anche dentro quella scena, sul bordo del loro letto. Dentro la riconciliazione, l'imbarazzo, gli indugi e tutto quello che non si poteva dire [...].

Il volto di Laura si era sbriciolato [...]. Ha tirato fuori un fazzoletto dalla borsa, per asciugarsi occhi e naso. Poi ha ripreso a parlare: Vedi, il corpo di Ulisse è di un altro colore rispetto a quello pallido di Penelope, sembrano gli abitanti di due mondi diversi [...]. E il gesto di Ulisse: sollevandole il mento pare che le tolga una maschera. [...]. Dopo tanti anni stenta a riconoscere il volto della moglie e lo scruta alla ricerca del passato che li lega, o di tutto quello che li ha separati. La guerra, la solitudine, i tradimenti.<sup>59</sup>



Primaticcio, *Ulisse e Penelope raccontano l'uno all'altra gli avvenimenti intercorsi*, 1560 circa, Toledo Museum of Art, Ohio

L'esortazione di Laura a vedere – e Sarchi sfrutta pienamente la forza iconopoietica dei verbi 'guardare' e 'vedere' – permette di portare a termine l'ékphrasis prima interrotta, preparando alla ricaduta ermeneutica sulla realtà. Si commuove davanti a quel quadro «bellissimo e terribile»,<sup>60</sup> conscia che lo sguardo consente di andare al di là della tela, di uscire dal

gioco della simulazione per dichiararsi silenziosamente il taciuto. Nel contempo, con una funzione metanarrativa,<sup>61</sup> la tela prefigura ciò che accadrà di lì a poco, la scoperta da parte di Laura dell'esistenza di Mia.

Se il Goethe delle *Affinità elettive* incornicia il romanzo con due lunghe citazioni che fanno da sipario al testo, Laura e Davide scelgono di allestire lo 'spettacolo' del matrimonio; all'inizio della *Parte seconda*, davanti alle figlie ignare, «preparano il «palcoscenico»<sup>62</sup> e fanno le prove in attesa dei rispettivi amanti. Si tratta di un «esperimento»,<sup>63</sup> o meglio di una verifica delle convenzioni e di se stessi mentre sono ospiti di Giovanna, una donna matura che negli anni Settanta ha vissuto l'esperienza delle comuni e dell'amore libero: « [...] ho pensato che Laura e Davide fossero impazziti. Per quale ragione avevano deciso di mandare all'aria in maniera teatrale, me presente, il loro matrimonio? ». <sup>64</sup>

Con questo interrogativo, nella notte insonne, Giovanna riprende a copiare sulla parete della propria stanza *La joie de vivre* di Matisse, con particolare attenzione a due scene di un quadro affollato: si concentra sulla coppia in primo piano, dalle teste fuse in una sola, e sui soggetti che danzano in secondo piano, in un palcoscenico naturale:

Potrei riprendere a lavorarci dal gruppo che danza in fondo al bosco. Sono sei. Immagino che siano coppie. Laura, Davide, Mia, Fabrizio, Violetta e Guido. [...] M'impensierisce quella di spalle che un poco esce dal cerchio danzante, ha una gamba quasi inginocchiata a terra e nonostante il personaggio alla sua sinistra le tenda la mano è l'unica che sembra far fatica a tenere il girotondo.<sup>65</sup>



Henri Matisse, *La bonheur de vivre*, detto anche *Le joie de vivre*, 1905-1906, The Barnes Foundation, Philadelphia

Le parole narrativizzano l'arte dando voce ai pensieri di Giovanna che proietta sulla riproduzione appesa dentro l'armadio ciò a cui sta assistendo nella sua abitazione. Prova a disegnare quei corpi per sentirli sotto le mani e per dare concretezza visiva alle domande che accompagnano la vita comunitaria e la comunione dei desideri. La donna in difficoltà, incapace di tenere il ritmo all'interno delle complesse dinamiche sentimentali di quella convivenza cercata e patita, è Laura; comincia a elaborare il fallimento durante una passeggiata con la figlia Violetta, che ha appena scoperto con Guido una gravidanza inattesa. In tre vanno a visitare i dipinti e i graffiti di un sito archeologico rupestre, raggiungibile con una camminata che si fa percorso iniziatico, per Laura e Violetta: la madre ammette il crollo delle proprie illusioni e Violetta scorge tra i graffiti di diecimila anni addietro una figura «con il ventre gonfio». <sup>66</sup> In quel riconoscimento, in quella proiezione di sé che ricomponi gli abissi temporali nella continuità del desiderio e del suo richiamo, Violetta può abbandonare «tutta la paura». <sup>67</sup>

Il tema della maternità, già presente nell'*Amore normale*, diventa centrale in *Il dono di Antonia*, romanzo sulla fecondazione assistita che unisce due donne: l'Antonia del titolo che più di vent'anni prima, durante un soggiorno negli Stati Uniti, dona un ovulo a Myrtha affinché possa avere un figlio, Jessie, con il marito David. Quando Jessie scopre di avere due madri, si sente «di pezzi diversi, una questione di carne prima ancora che di pensieri» <sup>68</sup> e cerca di mitigare il trauma della scissione cercando in rete una fotografia di Antonia Fabbri ma l'unica reperibile si sgrana non appena viene ingrandita. Si accontenterebbe di recuperare tracce minime tuttavia non è possibile rinegoziare la propria identità mediante frammenti che evaporano nell'artificialità dei pixel.

Sfuocata è la fotografia digitale e scolorita – come sbiadisce pian piano il ricordo di Antonia dopo la sua fuga all'indomani del dono – è la riproduzione della *Pala di Brera* di Piero della Francesca conservata da Myrtha in una cornice dorata e osservata da Jessie fin da piccolo, una «palestra del suo sguardo» secondo Maria Rizzarelli. <sup>69</sup> A colpirlo erano due dettagli, il primo il riflesso di una finestra (solo ipotizzata) sulla spalla dell'armatura del cavaliere in primo piano, il committente Federico da Moltefeltro. Nel suo saggio sul rapporto tra la letteratura e l'arte, Sarchi ricorda come Longhi abbia insegnato a cercare nella pittura i dettagli, i «meno magniloquenti e codificati, che fanno trapassare il vissuto concreto al piano dell'invenzione e della rappresentazione». <sup>70</sup> A partire da quel riverbero scaturisce la domanda «Cosa si vedeva dalla finestra riflessa?»; <sup>71</sup> dispositivo pittorico e oggetto sodale nella scrittura, per il suo essere diaframma tra l'individuo e il mondo, la finestra appena intuita non permette di vedere, di recuperare schegge di realtà; <sup>72</sup> lascia in sospenso Jessie, insicuro e «sospenso» <sup>73</sup> come il Bambino del quadro. Anche in questo caso l'opera, tra curiosità e fastidio, prefigura un'esistenza precaria sul piano identitario.

L'altro particolare, osservato con insistenza, è l'uovo che pende sopra la testa della Madonna; al centro del dipinto, attorno all'uovo si coagula il gesto di generosità di Antonia e l'intera storia: in chiave metaletteraria, è la perfezione enigmatica dell'uovo, presente fin dalla copertina, a scandire la narrazione anche come refrain lessicale che crea un ponte tra le vite in Italia e oltreoceano.

Dipinti e fotografie coesistono anche nella *Notte ha la mia voce*. I dipinti si concentrano nella parte finale del romanzo e il primo riferimento è *Soap Bubbles* di Jean Siméon Chardin; al quadro dipinto nel 1734, nella versione conservata al Metropolitan Museum di New York, va la memoria della protagonista quando si trova nella casa della Donnagatto dopo la notte trascorsa insieme a lei davanti al telefono erotico.

È quest'opera a sancire il mistero della Donnagatto che «inventava un mondo che non c'era» allo stesso modo dell'artista che «soffia le illusioni necessarie a tollerare la realtà»<sup>74</sup> mediante l'immagine del ragazzo e della sua bolla di sapone. Diversamente, è l'arte contemporanea, quella di Carol Rama, ad accompagnare il lettore nelle pagine conclusive, permettendogli – qui e altrove – di incrociare il proprio sguardo con



Jean Siméon Chardin, *Soap Bubbles*, 1734 circa, The Metropolitan Museum of Art, New York

quello dei personaggi. In un collage psichico, si sovrappongono i sogni della protagonista, dove «la stessa ragazza coi capelli biondi» appare in sedia a rotelle o distesa su un lettino ortopedico tra «plantari, lacci e protesi», oppure circondata da «grappoli di uomini nudi ed eccitati».<sup>75</sup> Sembra un alter ego della Donnagatto; invece, nella dimensione onirica, la logica dell'inconscio freudianamente 'sposta' sulla Donnagatto le paure e i desideri personali che hanno le sembianze di oggetti e figure totemiche da bestemmiare e ammirare.

Al contrario, sono le immagini fotografiche a dominare la prima parte del romanzo; se la voce narrante rievoca in apertura una foto di se stessa prima dell'incidente e si sofferma su un cartellone pubblicitario dove una modella indossa un paio di jeans esibendo il corpo su cui si disegna un

«arabesco perfetto»,<sup>76</sup> è soprattutto la collezione di fotografie della Donagatto ad attirare l'attenzione, «una specie di museo», una «Sistina»<sup>77</sup> casalinga tappezzata da una moltitudine di ballerini. Si mostrano nelle più svariate pose o esibiscono parti anatomiche in un atlante figurativo, sul modello di Aby Warburg, per poter esercitare la forza dello sguardo e dei neuroni specchio, in una prova di salvezza psichica: «se guardi qualcuno compiere un movimento, mentalmente lo stai compiendo anche tu».<sup>78</sup>

Già in *Violazione* le fotografie accompagnano la parola nella costruzione della realtà e nella sua comprensione. Ci sono quelle, in sequenza, che Alberto vede nello studio di Primo Draghi e che nella concretezza materica mostrano i cambiamenti avvenuti sul territorio, dagli anni Settanta ai Novanta, sotto la spinta del Miracolo economico, delle sue promesse e conseguenze: oggettivizzano la mutazione davanti alle rimozioni individuali; e ci sono quelle satellitari di Google Earth, ad alta risoluzione, che riducono la Terra a un gioco mentre le cose continuano ad accadere: «le montagne cadono, i deserti avanzano, gli oceani si alzano, gli uomini incidono segni sulla crosta, aprono buchi, immettono gas».<sup>79</sup> Sono «visioni dall'alto»<sup>80</sup> e dall'alto, al di sopra della biosfera, è stata scattata la fotografia che geneticamente apre l'ultimo romanzo, *Il ritorno è lontano*, anche per la potenza immaginifica che ne deriva. Si tratta di *Blue Marble* che all'altezza del 1972 ritrae la Terra durante l'ultima missione Apollo, «una biglia colorata di azzurro e verde con grandi creste di bianco».<sup>81</sup>



Missione Apollo 17, *Blue Marble*, 1972, © NASA

Nel rappresentare parallelamente il microcosmo familiare e il macrocosmo del Pianeta, Sarchi muove da un'immagine-icona del Novecento; spinge il lettore a guardarsi dall'esterno, da una prospettiva vertiginosa e straniante per sentirsi ancora terrestre nel momento in cui sembra aver rinunciato a farlo. L'autrice investe sulla capacità dell'immagine di oltrepassare l'occhio e investire l'intera corporeità, fino a coinvolgere la sfera etica e sociale, antropologica e politica.<sup>82</sup> Da lassù,

dando forma visiva al nostro esistere e all'impermanenza di tutto e di noi stessi, si può immaginare un'ipotesi di salvezza: perché «l'umanità che si salva prima di tutto immagina».<sup>83</sup>

- 
- <sup>1</sup> Cfr. R. DONNARUMMA, 'Ipermodernità dieci anni dopo. Verifiche sulla prosa italiana', *Moderna*, numero dedicato alla *Prosa (2020-2024)*, a cura di E. Zinato, XXVI, 1, 2024, pp. 17-36. Si veda ID., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.
- <sup>2</sup> Per un quadro generale si rinvia a: F. GATTA, 'La saggificazione della scrittura narrativa. Lingua e stili di un nuovo genere letterario', *Lingua e stile*, LI, 2, 2016, pp. 253-267; A. GIALLORETO, *Tra fiction e non-fiction. Metanarrazioni del presente*, Firenze, Cesati, 2017; C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018; E. ZINATO (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Roma, Trecani, 2020; R. CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021; M. DARDANO, *Come sono fatti questi romanzi? Le forme della narrativa italiana di oggi*, Firenze, Cesati, 2021; L. MATT, *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante*, Milano, Meltemi, 2021.
- <sup>3</sup> «Il mestiere del critico implica un agire comunicativo capace di scommettere su ciò che potrebbe essere degno di durare e, nella sua forma essenziale, dovrebbe fondarsi, come quello del chimico, sull' "arte di separare il metallo dalla ganga"» (E. ZINATO, *Introduzione a L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, p. 14).
- <sup>4</sup> Cfr. G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018.
- <sup>5</sup> Sarchi esordisce con i racconti di *Segni sottili e clandestini* (2008) e pubblica una nuova raccolta nel 2022, *Via da qui* (alcuni racconti mai raccolti in volume si possono leggere sul blog dell'autrice <<https://www.alessandrasarchi.it/>>). Il primo romanzo esce nel 2012, *Violazione*; seguono: *L'amore normale* (2014), *La notte ha la mia voce* (2017), *Il dono di Antonia* (2020), *Il ritorno è lontano* (2024).
- <sup>6</sup> M. MARSILIO (a cura di), 'Narratori d'oggi. Intervista a Alessandra Sarchi', <<https://laletteraturaenoi.it/2017/03/10/narratori-d-oggi-intervista-a-alessandra-sarchi/>> [accessed 1 marzo 2025].
- <sup>7</sup> «Il conflitto è la cifra stilistica di molte delle narrazioni composte da Alessandra Sarchi» (M. A. BAZZOCCHI, 'Alessandra Sarchi: abitare nel conflitto (intorno a *Il ritorno è lontano*)', in questo numero di *Arabeschi*).
- <sup>8</sup> E. ZINATO, 'Alessandra Sarchi, "Violazione"', *Allegoria*, XXIV, 65-66, 2012, p. 319.
- <sup>9</sup> A. SARCHI, 'Restituire visioni sulla pagina', *Studi Novecenteschi*, XLVI, 98, 2019, p. 277.
- <sup>10</sup> Cfr. A. SARCHI, *Via da qui*, Roma, Minimum Fax, 2022.
- <sup>11</sup> A. SARCHI, 'Restituire visioni sulla pagina', p. 275. Cfr. EAD., *Vive! Storie di eroine che si ribellano al loro tragico destino*, Milano, Harpen Collins, 2023, pp. 14-15. A proposito di sguardo femminile nella scrittura si rinvia a titolo esemplificativo a: E. PORCIANI, *Per una contronarrazione femminile molteplice. Riflessioni in margine agli studi letterari di genere*, in E. MONDELLO, G. NISINI, M. VENTURINI (a cura di), *Contronarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria*, Atti del XXII Convegno Internazionale della MOD, 17-19 giugno 2021, pp. 85-99; D. BROGI, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022; M. ROSSI SEBASTIANI, A. RUBINACCI, 'Scrittrici italiane del Duemila: universi letterari e nuovi orizzonti', in M. ROSSI SEBASTIANI, A. RUBINACCI (a cura di), *Narrativa*, 44, 2022, pp. 7-15;

- E. PORCIANI, 'Uno sguardo dal margine. A proposito della narrativa femminile italiana del secolo XXI', *Moderna*, numero dedicato alla *Prosa (2020-2024)*, pp. 37-49.
- <sup>12</sup>E. ZINATO, 'Premessa' a *Moderna*, p.12.
- <sup>13</sup>A. SARCHI, *Violazione*, Torino, Einaudi, 2012, p. 51.
- <sup>14</sup>Narratori d'oggi. Intervista a Alessandra Sarchi'
- <sup>15</sup>A. SARCHI, 'Restituire visioni sulla pagina', p. 275.
- <sup>16</sup>A. SARCHI, *La felicità delle immagini, il peso delle parole. Cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*, Milano, Bompiani, 2019, p. 14.
- <sup>17</sup>Ivi, p. 20.
- <sup>18</sup>A. SARCHI, 'Restituire visioni sulla pagina', p. 280.
- <sup>19</sup>A. SARCHI, *La felicità delle immagini, il peso delle parole. Cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*, p. 18.
- <sup>20</sup>A. SARCHI, 'Restituire visioni sulla pagina', pp. 275-276.
- <sup>21</sup>A. SARCHI, *Violazione*, p. 146.
- <sup>22</sup>Ivi, p. 7.
- <sup>23</sup>Ivi, pp.7-9
- <sup>24</sup>Ivi, pp. 246 e 247.
- <sup>25</sup>Ivi, p. 15.
- <sup>26</sup>Ivi, p. 38.
- <sup>27</sup>Ivi, pp. 257-258.
- <sup>28</sup>Ivi, pp. 41 e 119-120.
- <sup>29</sup>Ivi, p. 174.
- <sup>30</sup>Ivi, p. 172.
- <sup>31</sup>Cfr. A SARCHI, *Buchi neri*, Massa, Edizioni Industria&Letteratura, 2025.
- <sup>32</sup>A SARCHI, *Sex & disable people*, Piacenza, Papero, 2015, p. 10.
- <sup>33</sup>A SARCHI, *Segni sottili e clandestini*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, p. 13.
- <sup>34</sup>Ivi, p. 15.
- <sup>35</sup>Ivi, p. 7.
- <sup>36</sup>Ivi, p. 9.
- <sup>37</sup>Ivi, p. 16.
- <sup>38</sup>Il racconto, apparso su «Nuovi Argomenti» nel 2014 (65, pp. 96-108), è stato pubblicato dall'autrice all'interno del suo blog <[http://www.alessandrasarchi.it/racconti/la\\_nuotatrice/](http://www.alessandrasarchi.it/racconti/la_nuotatrice/)> [accessed 1 marzo]. A questa si rinvia per tutte le citazioni.
- <sup>39</sup>Le citazione è ripresa da un'intervista che Alessandra Sarchi ha rilasciato il 30 dicembre 2016 alla trasmissione televisiva *il Sabbatico*, ora visibile all'indirizzo <<http://www.rainews.it/dl/rainews/media/L-anno-che-verra-ac7af2af-41fb-4dde-b118-e6137fc59888.html>> [accessed 1 marzo 2025].
- <sup>40</sup>A. SARCHI, *La notte ha la mia voce*, Torino, Einaudi, 2017, p. 22. Cfr. ivi, p. 89.
- <sup>41</sup>Ivi, p. 33.
- <sup>42</sup>Ivi, pp. 6 e 11.
- <sup>43</sup>M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945; trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 19.
- <sup>44</sup>Ivi, p. 26.
- <sup>45</sup>A. SARCHI, *Sex & disable people*, p. 28.
- <sup>46</sup>A. SARCHI, *La notte ha la mia voce*, p. 42.

- <sup>47</sup>Ivi, p. 23.
- <sup>48</sup>R. LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale* (2007), Roma-Bari, Laterza, 2017, p. 20.
- <sup>49</sup>A. SARCHI, *L'amore normale*, Einaudi, Torino 2014, p. 26.
- <sup>50</sup>Ivi, p. 15.
- <sup>51</sup>Ivi, p. 88.
- <sup>52</sup>Ivi, p. 286.
- <sup>53</sup>Ivi, p. 285. Cfr. E. ZINATO, *L'asimmetria e l'attrazione. Pittura e chimica dei sentimenti ne L'amore normale di Alessandra Sarchi*, in ID., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 225-231.
- <sup>54</sup>A. SOMAINI, A. PINOTTI, *Cultura visuale. Media sguardi dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 31.
- <sup>55</sup>E. MORRA, *Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2023, p. 11.
- <sup>56</sup>A. SARCHI, *L'amore normale*, p. 130.
- <sup>57</sup>A. SOMAINI, A. PINOTTI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, p. 253.
- <sup>58</sup>A. SARCHI, *L'amore normale*, p. 131.
- <sup>59</sup>Ivi, p. 132. Il quadro è stato esposto nella mostra *Primiticcio 1504/1570. Un Bolognese alla corte di Francia*, allestita a Bologna dal 30 gennaio al 10 aprile 2005, e viene citato dall'autrice nel catalogo A. SARCHI E C. FRANZONI (a cura di), *Penelope*, Milano, Electa, 2024, p. 17.
- <sup>60</sup>A. SARCHI, *L'amore normale*, p. 134.
- <sup>61</sup>Sulla funzione metanarrativa dell'ékphrasis si rinvia a M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 152. Anche per Maria Rizzarelli il quadro «rivela la storia che Sarchi sta raccontando» [M. RIZZARELLI, recensione a *L'amore normale, Arabeschi*, 4 (luglio-dicembre 2014) <<http://www.arabeschi.it/alessandra-sarchi-lamore-normale/-inserire>> (accessed 1 marzo 2015)].
- <sup>62</sup>A. SARCHI, *L'amore normale*, p. 179.
- <sup>63</sup>Ivi, p. 177.
- <sup>64</sup>Ivi, p. 212.
- <sup>65</sup>Ivi, pp. 214-215.
- <sup>66</sup>Ivi, pp. 282.
- <sup>67</sup>Ivi, p. 286.
- <sup>68</sup>A. SARCHI, *Il dono di Antonia*, Torino, Einaudi, 2020, p. 78.
- <sup>69</sup>M. RIZZARELLI, recensione a *Il dono di Antonia, Arabeschi*, 16 (luglio-dicembre 2020) <<http://www.arabeschi.it/alessandra-sarchi-il-dono-di-antonia/>> [accessed 1 marzo 2015].
- <sup>70</sup>A. SARCHI, *La felicità delle immagini, il peso delle parole. Cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*, p. 14.
- <sup>71</sup>A. SARCHI, *Il dono di Antonia*, p. 94.
- <sup>72</sup>Cfr. B. BASILE, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Roma, Salerno, 2003.
- <sup>73</sup>A. SARCHI, *Il dono di Antonia*, p. 95.
- <sup>74</sup>A. SARCHI, *La notte ha la mia voce*, p. 148.

<sup>75</sup>Ivi, p. 160

<sup>76</sup>Ivi, p. 42.

<sup>77</sup>Ivi, pp. 52 e 55.

<sup>78</sup>Ivi, p. 54. Rispetto all'uso delle immagini in *La notte ha la mia voce*, si veda C. MARCHISOTTI, 'Sagomare l'inesistente: *La notte ha la mia voce* di Alessandra Sarchi tra immagini e sparizioni', *Quaderni d'Italianistica*, 1, 42, 2021, pp. 31-48.

<sup>79</sup>A. SARCHI, *Violazione*, p. 150.

<sup>80</sup>*Ibidem*.

<sup>81</sup>A. SARCHI, *Il ritorno è lontano*, Milano, Bompiani, 2024, p. 6.

<sup>82</sup>Cfr. A. SOMAINI, A. PINOTTI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, p. 19. Scrive Matteo Meschiari: «La chiave di tutto è riconoscere all'immaginazione una capacità cognitiva trasversale e farla circolare senza barriere epistemologiche» (M. MESCHIARI, 'Carnet geoanarchico 15 / La grande estinzione', *Doppiozero*, 12 giugno 2019 <<https://www.doppiozero.com/la-grande-estinzione>> (accessed 1 marzo 2025)).

<sup>83</sup>A. SARCHI, *La notte ha la mia voce*, p. 72.



| Saggi





MADDALENA GIOVANNELLI, MARCO MAGGI

*Introduzione*

The article, which aims to introduce the current monographic issue, explores the reception of the mythical figure of Prometheus from an intermedial perspective. By retracing recent methodological developments in intermedial studies and emphasizing their growing significance, the contribution highlights the prolific reception of Prometheus across different media, including literature, theatre, cinema, video games, and contemporary memes, all of which contribute to significant transformations of the myth. Instability, a defining characteristic of the myth's reception, in the case of Prometheus is also linked to the absence of a single authoritative source text. The Titan's multiplicity thus makes him an emblematic figure for analysing the complex mechanisms of intermedial reception.

Una didascalia in sovrapposizione nella sequenza iniziale di *Oppenheimer* informa lo spettatore, eventualmente ignaro di trovarsi di fronte all'ennesima metamorfosi del mito, che «Prometheus stole fire from the gods and gave it to man. For this he was chained to a rock and tortured for eternity». Il riferimento al Titano, già presente nel titolo della biografia scritta da Kai Bird e Martin J. Sherwin sulla quale è basata la sceneggiatura del film di Christopher Nolan (*American Prometheus. The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer*, 2005), rientra in una casistica verso la quale già Schelling attirava l'attenzione: «La mitologia è essenzialmente qualcosa che si muove». <sup>1</sup> Immunizzato dalla catastrofe del nazismo nei confronti delle ipostatizzazioni del mito, Hans Blumenberg avrebbe neutralizzato il «mito della mitologia» risolvendo quest'ultima nella storia dei suoi effetti: «L'originario rimane un'ipotesi, l'unica base per verificare la quale è la ricezione»; <sup>2</sup> assunto in seguito echeggiato dalla mitocritica più avvertita, che muove dall'ipotesi «d'un sens non inhérent au(x) mythe(s), mais généré en perpétuelle réinvention à partir de la situation du sujet énonciateur». <sup>3</sup>

Se la «mobilità diacronica e diatopica»<sup>4</sup> del mito in generale è ormai un dato acquisito, non lo è altrettanto, o non a sufficienza, la dimensione mediale di tale mobilità. Come ha osservato una studiosa particolarmente sensibile alla questione, «le jeu des prismes interprétatifs est parfois d'une complexité qui repose bien plus que de l'intertextualité littéraire».<sup>5</sup> Ovviamente non godono più di credito semplificazioni come quella che relegava il mito alla sfera dell'oralità, attribuendo alla scrittura un'implacabile funzione demitizzante; per quanto, naturalmente, si continui ad attribuire un ruolo fondamentale all'oralità nei circuiti intermediali dell'antico.<sup>6</sup> È però un dato di fatto che l'attenzione all'intermedialità del mito stenta ancora ad affermarsi, per quanto da questo studio potrebbero trarre beneficio non solo le ricerche sulla tradizione del classico (alle quali aggiunge alcune tessere il contributo di Guido Milanese presente in questo fascicolo), ma anche gli stessi studi di intermedialità, troppo spesso appiattiti su un 'presentismo' dimentico del radicamento e della profondità storica delle questioni.

Fanno eccezione a questo proposito, per precocità e abbondanza, gli studi di Lea Ritter Santini, non a caso profondamente influenzata dalla *Mythos-Debatte* degli anni Settanta-Ottanta, della quale fu testimone diretta a partire dal fondativo seminario del gruppo di «Poetik und Hermeneutik» dedicato alla ricezione del mito (*Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, 1968). In dialogo con Blumenberg, collega all'Università di Münster, Ritter Santini avrebbe ripercorso le metamorfosi dei miti greci (Eco, Andromeda, Dedalo, Dafne, Europa... per culminare con il libro dedicato a Ganimede nella cultura tedesca)<sup>7</sup> nella chiave di una comparatistica intermediale che non finisce di stupire per consapevolezza e si direbbe quasi chiaroveggenza. Recentemente la questione è stata rilanciata da Massimo Fusillo, con un approccio transmediale che, ambendo a trovare sbocco in un'«Estetica comparata fra le arti»,<sup>8</sup> rischia di riorientare verso quegli 'universali' dai quali la linea schellinghiano-blumenbergiana ha costantemente messo in guardia; e da Maria Grazia Ciani che, al contrario, àncora lo studio di una serie di variazioni intermediali sull'antico, dalle illustrazioni di Le Corbusier per l'*Iliade* all'*Ulisse* di Dallapiccola, sull'accertamento filologico della differenza e dello scarto prodotti dalla ricezione.<sup>9</sup>

Sul versante mediologico, la questione dei miti nella contemporaneità, inaugurata dalle folgoranti *Mythologies* di Roland Barthes, è stata di recente rilanciata da Peppino Ortoleva, per il quale «non si possono capire i miti contemporanei se non si ragiona su come diversi media hanno nel corso della storia cooperato, e insieme si sono divisi il lavoro, nel diffonderli, e nel fornirli di una cornice».<sup>10</sup> Da un lato, i miti «si impossessano man mano di tutti i media disponibili e li piegano alle loro esigenze»; dall'altro lato «i diversi media lasciano la loro specifica impronta sulle storie che veicolano»,<sup>11</sup> producendo effetti di senso non deducibili dalle sole dinamiche intertestuali o più generalmente intramediali.

Prima di ritornare su questi aspetti, vale la pena ricordare ancora, fuori dagli steccati accademici e anche disciplinari, la riflessione di Roberto Calasso che da *La letteratura e gli dèi* (2001) si prolunga nel postremo *Allucinazioni americane* (2022). Qui le vicissitudini dei miti sono inseguite nelle loro migrazioni da un medium all'altro, in un percorso che va dal culto alla letteratura e da questa al cinema hollywoodiano, «strass del mito»<sup>12</sup> nel quale «un alieno visitatore del nostro pianeta potrebbe [...] ricostruire in gran parte il tracciato della mitologia dell'Occidente».<sup>13</sup>



Claudio Longhi, *Prometeo Incatenato*, 2012. Foto di Franca Centaro. AFI Archivio Fondazione INDA Siracusa

Oltre all'influenza dei miti sui media e dei media sui miti, sulla quale richiama l'attenzione Ortoleva, si danno anche speciali casi di armonia tra tema mitico e medium, felici congiunture manifestate da una certa attenzione preferenziale verso un certo medium nell'elaborazione di un certo mito.<sup>14</sup> È il caso del mito di Orfeo, che impone una particolare attenzione alla musicalità, e in effetti registra, nella storia delle sue vicissitudini intermediali, una significativa predominanza delle trasposizioni operistiche o sinfoniche; oppure del mito di Pigmalione, preferito dagli scultori in quanto celebrazione della potenza mimetica della loro arte connessa all'autofondazione dell'artista.

Nel caso di Prometeo, tema di questo fascicolo monografico (nato da una giornata di studi organizzata da un gruppo di lavoro sulle 'Migrazioni del mito' all'interno di un progetto della Facoltà di comunicazione cultura e società dell'Università della Svizzera italiana), la straripante sovrabbondanza e varietà mediale delle variazioni sul mito impedisce di riconoscere univocamente siffatte affinità elettive. Dalla letteratura e dal teatro, con stazioni a suo tempo

puntualmente ricostruite da Raymond Trousson, ora ripercorse da Federico Condello,<sup>15</sup> dai media visuali (sino ai più recenti, come si constaterà in conclusione) alla musica,<sup>16</sup> si può dire che non vi sia medium nel quale la vicenda di Prometeo non è stata trasposta; tanto più che la sua storia possiede tali e tanti tratti (il furto del fuoco, l'inganno a Zeus, la punizione, la liberazione per mano di Ercole, la creazione dell'uomo...) che ogni medium ha potuto trovarvi occasioni di identificazione. Fors'anche per effetto delle immagini evocate all'inizio, ma in ogni caso sulla base di riscontri filmografici piuttosto solidi, si direbbe che, negli ultimi anni, la vicenda di Prometeo si sia trovata di casa al cinema, con trasposizioni di tutto rilievo come il *Prometheus* di Tony Harrison (1998) e quello di Ridley Scott (2012), e la versione non troppo occulta di *The Lighthouse* (2019) di Robert Eggers (per non dire di quella wendersiana discussa da Vega Tescari nel suo contributo in questo fascicolo). Dei tanti mitologemi che compongono la vicenda del Titano, quello che più ne apparenta la storia al medium cinematografico è rappresentato dalla creazione dell'uomo a partire dall'animazione di un'immagine (si veda qui l'episodio cinquecentesco studiato da Luca Trissino): motivo introdotto da Ovidio (*Met.*, I, 82 ss.), ripreso da Boccaccio e oggetto di inversioni e parodie in Goethe e in Leopardi, oltre che di significative contaminazioni con il mito di Pigmalione ne *La estatua de Prometeo* di Calderón de la Barca e nella *Pandora* di Voltaire; ma che solo nelle immagini animate del cinema sembra aver trovato il proprio inveramento più pieno, in un'epoca nella quale il tema del simulacro è al centro di un vivace dibattito.<sup>17</sup>

Va anche detto che, nell'epoca attuale dei miti «a bassa intensità», è andata accentuandosi l'«intercambiabilità» tra i media di volta in volta incaricati di riconfigurare i miti, cosicché questi migrano in un «movimento ininterrotto tra mezzi diversi»,<sup>18</sup> e inoltre l'intercambiabilità tra le stesse figure mitiche, sempre più «dinamiche, sfuggenti, e anche pronte a rimpiazzarsi reciprocamente».<sup>19</sup> Non fa eccezione a questo riguardo la storia di Prometeo, che passando di medium in medium è penetrata nei meme del web (sono l'oggetto del contributo di Sabrina Mazzali-Lurati e Chiara Pollaroli) e nell'universo dei videogiochi. È accaduto in *God of War 2*, acclamato titolo per Playstation 2 prodotto dai Santa Monica Studios, nel quale il guerriero spartano protagonista della saga si ritrova su un'isola con la missione di liberare Prometeo incatenato. A riprova dell'allentarsi dei vincoli del racconto canonico, la liberazione fallisce; vale anche la pena osservare che il protagonista ha nome Kratos, in un ribaltamento esemplare della scena iniziale del dramma di Eschilo, dove è proprio Kratos a incalzare Efesto affinché inchiodi alla rupe il Titano ribelle. Come ha scritto Roberto Calasso, nel contemporaneo i nomi degli eroi del mito «suonano spesso esotici o impronunciabili, come quelli che si leggono accanto ai campanelli di una casa di immigrati»; purtuttavia «il potere delle loro storie continua ad agire».<sup>20</sup> È quanto accade in *God of War 2*, dove dal sacrificio del Titano scaturisce il beneficio di una nuova arma, denominata *Rage of the Titans*, che permette a Kratos il proseguimento del viaggio.

Se negli studi di comparatistica ha tardato ad affermarsi, come si è sopra ricordato, una piena integrazione degli studi in prospettiva intermediale, le cose non sono andate molto diversamente nelle scienze dell'antichità. I diversi settori disciplinari – la letteratura e la filologia da un lato, l'archeologia e la storia delle religioni dall'altra – hanno spesso comunicato poco, dimenticando quanto la mobilità intermediale sia in realtà caratteristica costitutiva del mito, nel suo viaggiare tra teatro, letteratura orale, raffigurazioni vascolari, scultura. Per comprendere quanto tardivamente gli studi sul mito antico siano approdati ad uno sguardo pienamente sincretico, basti pensare all'impatto scientifico di pubblicazioni relativamente recenti come *Comic Angels* (1993) e *Pots&Plays* (2007)<sup>21</sup> dello studioso inglese Oliver Taplin, che ha indagato a fondo l'interazione tra teatro e arti visive, in particolare tracciando legami e interdipendenze tra le rappresentazioni vascolari e la produzione drammatica antica.

Quanto proficua possa essere un'analisi integrata tra letteratura e iconografia emerge dal contributo di Francesca Berlinzani, che apre il fascicolo esplorando il mito di Prometeo nelle fonti letterarie di Eschilo ed Esiodo, ma anche nel corpo scultoreo del Partenone, nell'arte vascolare attica e nelle raffigurazioni sepolcrali. Appare con chiarezza, nella trattazione, come l'iconografia delle molteplici imprese di Prometeo sopravvanzi, per quantità e varietà di allusioni, le fonti letterarie in nostro possesso, dove prevalgono narrazioni focalizzate su singoli episodi (così accade in Esiodo ed Eschilo), che lasciano “fuori campo” altri motivi e caratteristiche del personaggio.

L'instabilità appare, come si è sopra osservato, una caratteristica costitutiva della ricezione del mito; ma il fenomeno pare aumentare d'intensità nei casi in cui non sia possibile individuare un unico testo ‘normativo’, cioè una fonte letteraria capace di superare per complessità e completezza le altre narrazioni, un ipotesto sufficientemente saldo da poter essere poi, nel lungo arco temporale che dall'antichità porta all'oggi, tradito e stravolto. Si mettano a paragone a titolo di esempio – nel tentativo di interpretare gli insondabili meccanismi della tradizione tra antichità e fortuna moderna – le figure di Antigone ed Eracle e le rispettive storie di ricezione. Nel primo caso la tragedia sofoclea appare senza dubbio la più solida e completa delle fonti antiche sul personaggio,<sup>22</sup> a fronte di rare e fugaci allusioni all'eroina nell'epica e nella lirica;<sup>23</sup> le innumerevoli riprese moderne e contemporanee, se pure hanno frantumato Antigone in un «pulviscolo variato e imprevedibile»,<sup>24</sup> tuttavia mostrano immancabilmente in filigrana la coscienza (quando non il riferimento esplicito) dell'ipotesto, nella sua focalizzazione di fatti, argomenti, personaggi.

Eracle, proprio come Prometeo, approda invece al teatro attico (non a caso in contesti diversi: l'*Eracle* e le *Trachinie* di Euripide, gli *Uccelli* e le *Rane* di Aristofane) non come a un punto di partenza, ma registrando un ampio e variegato patrimonio mitico preesistente («la poesia colta è intervenuta solo in un secondo momento»,<sup>25</sup> appunta Burkert) che ne testimonia diversi volti (con una tensione dialettica tra la sfera ctonia e quella divina) e molteplici episodi. Anche

per questa ragione, la ricezione di Eracle, esattamente come quella di Prometeo, appare ben più instabile e dinamica di quanto accada ad altre figure. La cangiante molteplicità che accompagna la storia intermediale del mito di Prometeo, infatti, si registra già nelle fonti antiche: «il greco Prometeo», appunta a questo proposito Federico Condello «è solo una tra le molte incarnazioni di una figura che ha molti nomi e altrettante fattezze». <sup>26</sup>



Maitre du Policratique de Charles V, *Creazione del mondo e Prometeo anima l'uomo*, 1375-1399 circa, da Anonimo, *Ovide moralisé*, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 742, f. 4r

La tradizione latina (attraversata in questo fascicolo dal contributo di Simone Mollea) porta una chiara testimonianza di tale ininterrotto e dinamico movimento tra diversi media, generi e registri. Se da un lato Prometeo appare come un campione dell'*humanitas* (così in Varrone e in Aulo Gellio, cfr. Mollea), dall'altro, manifesta sembianze comiche nella *Rhetorica ad Herennium* e poi nella tradizione satirica romana. Una trasformazione, quest'ultima, pienamente coerente con alcuni motivi originari del mito: il Titano appare già in Esiodo come un *trickster*, un briccone divino, sempre connesso alla violazione dei confini, alla rottura dei tabù, alla dimensione dell'inganno (e dunque del riso). Varrà la pena, in questa sede, ricordare l'etimologia della parola greca traducibile come 'buffone', cioè *bomolochos*: il lemma è fondato sui componenti *bomos* 'altare' e *lochos* 'agguato, imboscata'. Il celebre episodio esiodico che vede Prometeo ingannare Zeus nella divisione delle carni sacrificali è, a tutti gli effetti un 'agguato intorno all'altare', cioè un atto di furbizia e inganno svolto in un contesto legato alla sacralità: il Titano possiede dunque in sé non solo le caratteristiche dell'eroe ma anche quelle del buffone. Nel IV libro della *Rheto-*

*rica ad Herennium* Prometeo appare come un mendicante che – con effetto di comica antifrasi – elemosina carboni ardenti. È possibile accostare l'immagine di Prometeo straccione proprio al termine *bomolochos* che nella letteratura greca oscilla tra gli ambiti semantici di 'buffone', 'spavaldo' e 'mendicante'.<sup>27</sup> La capacità di incarnazione del Titano compie sorprendenti atti di sintesi, abbracciando con agio la complessità degli opposti: da dio a straccione, da super-uomo a buffone.

La molteplicità di motivi riconducibili al mito di Prometeo trova una rispondenza in un immaginario iconico straordinariamente ricco per varietà e quantità: Prometeo alle prese con le carni sacrificali; Prometeo con in mano la fiaccola del fuoco; Prometeo incatenato alla rupe/mangiato dagli animali/Prometeo crocifisso; Prometeo *trickster*/straccione; Prometeo alato/angelo. Significativi appaiono, in questa prospettiva, tre contributi presenti in questo fascicolo: Chiara Cauzzi, ripercorrendo la creazione di una mostra bibliografica dedicata al Titano, rende conto di tale mobilità iconografica anche nelle illustrazioni e nelle xilografie che accompagnano le edizioni a stampa tra Cinquecento e Novecento; il già citato contributo di Luca Trissino indaga invece la ricorrenza del motivo di Prometeo Alato nel Rinascimento Veneto, in un processo di vera e propria «grammaticalizzazione delle ali». Maddalena Giovannelli analizza, invece, le rappresentazioni teatrali contemporanee del corpo di Prometeo, prendendo in esame le differenti soluzioni visive adottate di volta in volta dalla regia.

La caleidoscopica varietà figurativa ha di fatto impedito la sedimentazione di un canone, creando una galassia di possibili iconografie di Prometeo, senza mai riuscire a imporre una tassonomia. Un simile polimorfismo non è la norma nella fortuna dei miti, le cui rappresentazioni si addensano più frequentemente intorno a pochi episodi della saga (si pensi, a titolo di esempio, alla centralità dei temi del sacrificio e della metamorfosi nelle rappresentazioni di Ifigenia,<sup>28</sup> o all'infanticidio per Medea). Prometeo appare invece, fin dai suoi esordi pre-letterari, dinamico e sfuggente, prestandosi così a interpretazioni (letterarie, filosofiche, figurative) antipodali; il fenomeno di dispersione e di mobilità, individuato da Ortoleva come uno degli aspetti identificativi del mito nella cultura contemporanea (come già accennato prima), appare per certi versi già iscritto nella lunga e travagliata storia ricettiva del Titano.

Il viaggio di Prometeo 'a bassa intensità', nel tempo e nello spazio, mostra dunque con particolare chiarezza la stringente necessità di una prospettiva di studio intermediale, capace di restituirne appieno la complessità e le paradossali inversioni di senso. Se il film di Nolan consegna al pubblico – nel nome di Prometeo – i pericoli e le ambiguità dei 'doni' dati al mondo dall'intelligenza umana, vale la pena guardare ancora, e a lungo, il meraviglioso *Trittico di Prometeo* di Oskar Kokoschka. Dipinto nel 1950, a pochi anni dagli eventi rievocati da Nolan, l'opera mostra sulla tela di destra un Prometeo nudo e scomposto – lo spettatore guarda in prospettiva la pianta dei piedi e i suoi genitali, che lo mostrano ai nostri occhi miseramente umano – mentre lascia scivolare la fiaccola

ardente come un lottatore sconfitto. Intorno, e nelle tele centrali e di sinistra, fiorisce una natura dai colori e dalle atmosfere pacifiche (simboleggiata da Demetra) forse irreversibilmente messa a rischio dagli atti del Titano. Osservato oggi, il *Trittico* pare un inquietante manifesto sull'eredità dell'Antropocene: a conferma – se ancora ce ne fosse bisogno – della capacità del mito prometeico di farsi prisma, e profezia, delle istanze dell'oggi.

- 
- <sup>1</sup> Cit. in P. ORTOLEVA, *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 2019, p. XIV.
- <sup>2</sup> H. BLUMENBERG, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, hrsg. von M. Fuhrmann, München, Wilhelm Fink Verlag, 1971, pp. 11-66, tr. it. *Il futuro del mito*, a cura di G. Leghissa, Milano, medusa, 2002, p. 71. Com'è noto, il mito di Prometeo costituisce il filo conduttore di *Arbeit am Mythos* (1979), pietra miliare nella riflessione novecentesca sul mito.
- <sup>3</sup> U. HEIDMANN et al. (a cura di), *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*, Lausanne, Collection du CLE, 2013, p. II.
- <sup>4</sup> A. GRILLI, 'Dal mito tragico all'immagine su vaso. Nuclei d'azione e dinamiche transmediali', *La Rivista di Engramma*, n. 183, luglio/agosto 2021, pp. 95-121: 103.
- <sup>5</sup> M. WATTHEE-DELMOTTE, *Études des imaginaires mythiques et interdisciplinarité*, in U. HEIDMANN et al. (a cura di), *Mythes (re)configurés*, cit., pp. 241-255: 248.
- <sup>6</sup> Cf. il contributo indicato in nota 4.
- <sup>7</sup> L. RITTER SANTINI, *Il volo di Ganimede. Mito di ascesa nella Germania moderna*, Venezia, Marsilio, 1998.
- <sup>8</sup> M. FUSILLO, 'Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale', *Comparatismi*, 5, 2020, pp. 12-20: 12; <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/comparatismi/article/view/1712> [accessed 4 February 2024].
- <sup>9</sup> M. G. CIANI, *Il canto delle muse. Variazioni sull'arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2022.
- <sup>10</sup> P. ORTOLEVA, *Miti a bassa intensità*, cit., p. 140.
- <sup>11</sup> Ivi, p. 138.
- <sup>12</sup> R. CALASSO, *Allucinazioni americane*, Milano, Adelphi, 2022, p. 105.
- <sup>13</sup> Ivi, pp. 103-104.
- <sup>14</sup> Cfr. il contributo indicato in nota 3.
- <sup>15</sup> R. TROUSSON, *Le Thème de Prométhée dans la littérature moderne*, Genève, Droz, 1964 ; F. CONDELLO (a cura di), *Prometeo. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2011, 2022.
- <sup>16</sup> L. RITTER SANTINI, *Il volo di Ganimede*, cit., pp. 36 ss.; M. G. CIANI, *Il canto delle muse*, cit., pp. 59-77.

- <sup>17</sup>Cfr. H. BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts*, Berlin, Suhrkamp, 2010, trad. it. a cura di F. Vercellone, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Cortina, 2015, pp. 77-135; S. DENIS, J. STOLOW, 'Introduction', *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Number 22, Fall 2013 : *animer/animating*, <https://www.erudit.org/en/journals/im/2013-n22-im01309/> [accessed 4 February 2024]; G. DIDI-HUBERMAN, *La Peinture incarnée* suivi de *Le chef-d'œuvre inconnu* par Honoré de Balzac, Paris, Minuit, 1985, trad. it. *La pittura incarnata*, Milano, il Saggiatore, 2008; D. FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009 (1993), pp. 114-116 in particolare; M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema e arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, le pp. 77-95 in particolare: *L'oggetto magico. Animare l'inanimato*; F. HERMAN JACOBS, *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005; C. OSSOLA, *À Vif. La Création et les Signes*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 2012; S. PAPAPETROS, *On the Animation of the Inorganic. Art, Architecture, and the Extension of Life*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2012; C. SEVERI, *L'Objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*, Paris, Rue d'Ulm - Musée du Quai Branly, 2017, trad. it. *L'oggetto-persona. Rito Memoria immagine*, Torino, Einaudi, 2018.
- <sup>18</sup>P. ORTOLEVA, *Miti a bassa intensità*, cit., p. 139.
- <sup>19</sup>Ivi, p. XVIII.
- <sup>20</sup>R. CALASSO, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001, p. 28.
- <sup>21</sup>O. TAPLIN, *Comic Angels – and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford, Clarendon Press, 1993 e *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, J., Los Angeles, Paul Getty Museums, 2007.
- <sup>22</sup>Si veda la vasta ricognizione della preistoria del mito in S. FORNARO, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2012.
- <sup>23</sup>Sui pochi elementi pre-tragici della saga tebana, cfr. anche F. CONDELLO (a cura di), *Sofocle. Edipo re*, Siena, Barbera, 2003, in particolare pp. 176-79.
- <sup>24</sup>M. RUBINO, *Antigone e le gazzette*, in M. RIPOLI - M. RUBINO, *Il mito, il diritto, lo spettacolo*, Genova, De Ferrari, 2005, p. 144.
- <sup>25</sup>M. BURKERT, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart-Berlin-Köln, Verlag W. Kohlhammer, 1977; trad. it. *La religione greca*, Milano, Jaca Book, 2003, p. 395.
- <sup>26</sup>F. CONDELLO (a cura di), *Prometeo*, cit., p. 17.
- <sup>27</sup>S. CACIAGLI, M. CORRADI, M. GIOVANNELLI, M. REGALI, 'Un lessico per il teatro comico. Buffoni e bomolochoi', *Stratagemmi*, 2014, 29-30, pp. 73-102.
- <sup>28</sup>L. SECCI (a cura di), *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, Roma, Artemide Edizioni, 2008.





FRANCESCA BERLINZANI

*Il Fuoco di Prometeo da Esiodo ad Atene*

Proceeding from the analysis of Hes. *Th.* 507-613 and other punctual testimonies, the fundamental sequences of the Promethean myth of the theft of fire are reconstructed, starting from the background of the partition of Mecon. The set of data, placed in relation to the literary and iconographic sources relating to the *Promethia*, allows us to illuminate the cultic function of Prometheus in the city of Athens and the prerogatives of the fire that the Titan bestows on mankind: an intermediary between the unquenchable fire of Zeus and the perfectly tamed fire of Hephaestus, Promethean fire remains hidden but is not extinguished. It has therefore become 'human-sized', but retains, of the ancient cosmogonic fire, that vigour that keeps it burning, making it 'indefatigable'.

Anche il "mito" di Prometeo – come altri racconti complessi e stratificati di dèi ed eroi tramandati nelle fonti antiche – si frastaglia nella letteratura e nell'iconografia greca segmentandosi in diverse imprese, senza che vi sia la possibilità di ricostruire genesi e articolazione dell'insieme delle gesta che al Titano sono attribuite. Prometeo portatore del fuoco agli uomini, Prometeo che inaugura il sacrificio bovino insegnando ai mortali come lasciare agli dèi le sole ossa tenendo per sé la carne, Prometeo che plasma il *protògonos* al quale Atena infonde la *psyché*, Prometeo che subisce la punizione sul Caucaso e che poi viene liberato da Eracle. A queste si aggiungono ulteriori imprese, meno celebri, nelle quali il Titano è ricordato insieme a Deucalione e a Chirone, fino alla rilettura platonica del furto del fuoco. Nella letteratura antica, dunque, è difficile imbattersi in una rassegna completa delle imprese prometeiche, mentre prevalgono i resoconti e le riletture focalizzati su una particolare sezione del mito; unica e attesa eccezione è il resoconto della *Biblioteca* dello Pseudo Apollodoro. Nella selettività delle fonti visive, connaturata al mezzo, si segnala tuttavia l'originale e inattesa riproduzione di più momenti del mito di Prometeo su un celebre sarcofago, che ne riproduce in sequenze alcuni dei momenti più significativi.<sup>1</sup>



Sarcofago di marmo da Roma, circa 220 d.C., raffigurante alcune gesta di Prometeo, tra Epimeteo, Atena, Ermes, Psyche, le Parche, Efesto e i Ciclopi. Credito fotografico: Museo del Louvre <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010250962>

Sia pure trattate quasi sempre in modo separato, le imprese di Prometeo lasciano intuire una stretta relazione tra il dio e il genere umano. Una relazione già individuata da Kerényi nella struttura espositiva della *Teogonia* esiodea, ove la genealogia di Giapeto segue a quella della linea Urano-Crono.<sup>2</sup>

Prometeo è un dio antico, appartenente alla stirpe dei Titani, la vecchia generazione divina. È figlio di Giapeto, fratello di Crono e quindi cugino di Zeus. In Esiodo la storia della stirpe di Giapeto interrompe la narrazione relativa all'ascesa della generazione olimpica; dopo la sconfitta di Crono, il poeta si sofferma sul destino dei figli di Urano: i Ciclopi, i Titani e gli Ecatonchiri. Dei Titani il poeta enumera tutti i lignaggi, ma è alla stirpe di Giapeto che viene concesso uno spazio del tutto eccezionale, quasi pari a quello dato alla linea Crono-Rea e analogo solo al rilievo accordato alla schiatta di Oceano. Al momento della vittoria di Zeus sul padre, le sorti delle diverse linee genealogiche dei Titani si divaricano, mettendo in luce una contrapposizione tra i discendenti della linea Crono-Rea e quelli della linea di Giapeto-Climene, il cui esclusivo legame con il mondo umano si configura, come vedremo, attraverso una serie di azioni e punizioni generative del tempo e dello spazio destinati ai mortali.

Proprio in questa prospettiva vorrei soffermarmi sulla sezione del racconto mitico relativa al furto e al dono del fuoco, al fine di formulare qualche riflessione sulla configurazione del culto prometeico ad Atene, dove esso è attestato dalle fonti letterarie e dall'iconografia vascolare.

Nell'agire di Prometeo nelle opere di Esiodo è stata sottolineata l'assenza di una "missione civilizzatrice".<sup>3</sup> Prometeo, eroe briccone, *trickster*, altro non fa che riportare agli uomini qualcosa che era stato loro sottratto.<sup>4</sup> L'azione di Prometeo per di più si innesta in uno schema di azioni-reazioni che segnano il passaggio a una condizione degradata dell'umanità. Il Titano esiodeo, dunque, non sarebbe un eroe benefattore degli uomini. Per di più, il mito antico ascrive spesso ad altri dèi l'invenzione e la trasmissione del fuoco.<sup>5</sup>

Come si configura, dunque, quella *tèchne*, la *dòlia tèchne*, l'arte ingannevole che Zeus attribuisce a Prometeo nella *Teogonia* di Esiodo, e come si devono interpretare il dono del fuoco e la natura del fuoco prometeico?

Mi concentrerò su alcuni versi esiodei perché qui in particolare (più che nella tragedia eschilea), si scorgono allusioni a una vicenda più estesa e complessa, cui il poeta accenna soltanto, probabilmente per ragioni funzionali alle finalità dei due poemi. Nella *Teogonia* al poeta interessa seguire il destino della stirpe olimpica; nelle *Opere e i Giorni* interessa l'eziologia dei mali umani. Il mito di Prometeo è decentrato rispetto al focus della narrazione e questa sua posizione inevitabilmente comporta una 'curvatura' dell'orizzonte complessivo della sua azione.<sup>6</sup> Tra le righe del racconto teogonico, in particolare, si raccolgono indizi di una storia pregressa, sì che l'intera vicenda prometeica può venire suddivisa in più tempi. Non è questa la sede per ripercorrere puntualmente le varie sequenze del racconto. Basti dire che in Esiodo si allude a un antefatto, a una contesa (una 'divisione') tra dèi e uomini avvenuta a Mecone, 'il luogo dei papaveri', località nei pressi di Sicione secondo i commentatori antichi.

Esiodo non descrive cosa sia avvenuto durante l'incontro: equa spartizione? Iniqua divisione? Raccogliamo da alcuni scolii a Esiodo ma soprattutto da Pindaro e Callimaco qualche frammento narrativo che può aiutarci a illuminare questa oscura allusione. Non si tratta, in questo caso, di applicare una scorretta pratica combinatoria, bensì di riconoscere, nelle dotte e preziose allusioni di autori informati sulla più antica tradizione mitografica, tracce di nozioni cosmogoniche che si riallacciano alla narrazione esiodea.

Nella *Nemea* VI Pindaro allude alla madre comune di uomini e dèi:

Una è la stirpe degli uomini  
Una la stirpe degli dèi; da una sola madre  
Traggono entrambe il respiro.<sup>7</sup>

Un frammento di Callimaco riferisce invece di «Mecone, sede dei beati... dove gli dèi gettavano le sorti, separavano gli onori per la prima volta dopo la guerra dei giganti».<sup>8</sup>

Un tiro a sorte, dunque, per definire la spartizione di prerogative onorifiche tra esseri che hanno la stessa origine. Lo scolio esiodeo al nostro passo si spinge ancora più in là, riferendo che il sorteggio sarebbe avvenuto in forma individuale, ponendo a confronto un dio e un mortale alla volta; la posta in gioco, come spiega l'etimologia del toponimo, sarebbe stata l'immortalità.<sup>9</sup> Nella raccolta di glosse e scoli alla *Teogonia* editi dal Flach, si ribadisce che in origine dèi e uomini avevano vita in comune e che a Mecone sarebbe avvenuta la separazione delle *timai*.<sup>10</sup>

Se la ricostruzione fin qui proposta è corretta, gli eventi di Mecone sarebbero all'origine di una spartizione risoltasi a sfavore dell'umanità e dalla quale sarebbe scaturito l'inganno del sacrificio concepito da Prometeo. In tal caso, l'intenzionalità del gesto prometeico, sottolineata da Esiodo,<sup>11</sup> recherebbe in sé non solo una volontà fraudolenta diretta contro Zeus, ma anche l'implicita reazione – pur connotata da frode, poiché contraria a quanto stabilito dal sorteggio – a una condizione di svantaggio per il genere umano. Quest'ultimo, relegato ormai a vivere nel tempo caduco del mondo, avrebbe trovato in Prometeo il suo protettore e demiurgo. «La linea di separazione è la morte: qui i mortali sulla via della loro fine; là gli dèi immortali».<sup>12</sup>

Nel primo fraudolento sacrificio, Prometeo spartisce tra uomini e dèi un bue sacrificato. Il verbo è *datèomai*, «divido, spartisco», e si riferisce alla distribuzione della carne.<sup>13</sup> Il cerimoniale si configura come l'atto di convalida delle *timai* di Mecone: comunque una convalida, seppur guastata da inganno e ribellione. -

Prometeo, ingannando Zeus, introduce – e insegna – un'usanza tra gli uomini, inaugura un atto rituale, al contempo suggellando la nascita del tempo umano, così come poi la sua punizione e quella del fratello Atlante determineranno i confini dello spazio destinato all'uomo.<sup>14</sup> È al Titano che si deve la eccentrica norma sacrificale – «in cui la porzione degli dèi è di una esiguità sconcertante»<sup>15</sup> – della spartizione delle carni tra dèi e uomini. Secondo lo schema delle società arcaiche, l'azione mitica funge da archetipo per il comportamento umano, che su quell'*exemplum* si modellerà, si in-formerà:

È da allora che agli immortali la stirpe degli uomini sulla terra  
brucia ossa bianche sugli altari odorosi.<sup>16</sup>

Questa azione di Prometeo, questo 'cominciamento' non è scevro di conseguenze. L'insegnamento di Prometeo, la sua *dòlia tèchne* del sacrificio, innesca un processo a catena che contempla sottrazioni, furti, fino all'ultimo dono ambiguo ed esiziale di colei che porta tutti i doni, Pandora, comportando la degradazione e la sofferenza della stirpe mortale.

Tuttavia, è grazie all'inganno del Titano che alla comunità degli uomini officianti un rito ai nuovi dèi olimpici è permesso di consumare un pasto carneo. Lo suggerisce Aristofane con il suo umorismo sagace, quando negli *Uccelli* così fa dire a Prometeo da Pisetero: «Se facciamo arrostiti è grazie a te, di tutti gli dèi».<sup>17</sup>

Il taglio e la cottura della carne sono gesti imprescindibili ed essenziali del rito sacrificale. Nell'iconografia greca sono rare le immagini relative al taglio dell'animale sacrificato, mentre più frequenti sono le scene di cottura. Il ruolo speciale dell'incaricato al taglio e alla cottura, il *mâgeiros*, è attestato, ad esempio, per Sparta, dove tale funzione – pubblica e legata alla dimensione religiosa – si tramandava di padre in figlio.<sup>18</sup>

A partire dal primo inganno, con il quale Prometeo sovverte le *timai* dovute agli Olimpici, si susseguono eventi a



Rilievo dal fregio meridionale del Partenone raffigurante buoi condotti al sacrificio. Credito fotografico: CC BY-NC-SA 4.0. <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1296789001>



Cratere attico a colonne a figure nere, 520-510 a.C. Scena sacrificale davanti a una statua di Hermes; a sinistra *splanchnoptes* coronato che taglia le carni dell'animale sacrificale, al centro giovane coronato che cuoce. Credito fotografico: ArchaiOptix, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attic\\_black-figure\\_column-krater\\_-\\_ABV\\_extra\\_-\\_sacrifice\\_to\\_Hermes\\_-\\_fight\\_-\\_London\\_BM\\_1837-0609-38\\_-\\_02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attic_black-figure_column-krater_-_ABV_extra_-_sacrifice_to_Hermes_-_fight_-_London_BM_1837-0609-38_-_02.jpg)

catena, nei quali ricorrono sostanzialmente due modalità di azione: donare/spartire e nascondere/ingannare. Come Prometeo nasconde gli *splànchna* e le parti più prelibate dell'animale sacrificato, Zeus nasconde il fuoco, il 'mezzo di vita' degli uomini: «non concesse più ai legni la forza del fuoco indefesso». <sup>19</sup> Questo fuoco è anche lo strumento che rende possibile lo scambio, il dono sacrificale, per quanto impari ed esiguo esso sia. Dunque, anche la punizione di Zeus è un 'nascondere', che toglie all'umanità lo strumento di contatto col divino, nonché il fondamentale mezzo di vita. A seguire vi è il furto del fuoco da parte di Prometeo, reso possibile dal fatto che Prometeo nasconde «il bagliore lungisplendente del fuoco indefesso in una ferula cava». <sup>20</sup>

L'atto del sottrarre alla vista, il celare e il celarsi, è un aspetto ineludibile del rapporto tra uomini e mortali: restare celati è prerogativa e privilegio del divino, ma, al contempo, nascondere è per gli uomini una strategia per sottrarsi alla minaccia e all'orrore dell'invisibile (si pensi ad esempio ai riti di sepoltura). Nei poemi omerici gli dèi spesso si celano agli uomini; talvolta nascondono i mortali che amano alla vista degli altri uomini; talvolta si nascondono anche agli altri numi. <sup>21</sup>

Lo svelarsi degli dèi può d'altronde essere anche esiziale per i mortali. <sup>22</sup> Il divino, come la morte, è *mysterium tremendum*, si cela agli occhi umani e si manifesta mediante segni: per lo più, come «splendore diffuso, cui alludono fuochi sacrificali, e fiaccole o il sole che sorge». <sup>23</sup> Il fuoco dunque, in particolare il fuoco allo stato di natura, è partecipe del mistero divino: è esso stesso segno di un'entità che si rivela nascondendosi e che può, talvolta, manifestarsi con terribile potenza. <sup>24</sup>

Nell'altra direzione, nel rapporto di timore, ansiogeno, che si crea tra uomini e dèi, l'atto del 'nascondere' qualcosa da parte dei primi ai secondi difficilmente può essere inteso come volontà di ingannare gli immortali, ché sarebbe una volontà inane, come insegna in special modo proprio la vicenda di Prometeo. Sacrificare, ad esempio, una *pars pro toto* agli dèi da parte dei mortali significa escludere una parte del dovuto, ma non è un raggirio in senso proprio: è una forma di autoprotezione che rientra nel 'contratto' stipulato tra uomini e divinità. <sup>25</sup>

Ed è proprio al furto e al dono del fuoco che si collegano gli unici riti in onore di Prometeo di cui siamo a conoscenza: i *Promèthia* ate-

niesi. Pur essendo attestati altri racconti relativi al Titano in diversi luoghi della Grecia, del solo culto ateniese resta qualche informazione, seppur lacunosa.<sup>26</sup>

Ad Atene al Titano era dedicato un altare presso l'Accademia insieme a Efesto e ad Atena, come sappiamo da una antica *èkphrasis* delle immagini cultuali:

egli è venerato nell'Accademia insieme ad Atena come lo è Efesto, e vi è un antico tempio e un altare nel santuario della dea. Si mostra anche una antica *bàsis* presso l'ingresso del santuario, in cui sono raffigurate le immagini di Prometeo e di Efesto.<sup>27</sup>

A questa notizia si aggiungono alcune sporadiche informazioni intorno ai *Promèthia*, celebrazione la cui ricorrenza nelle fonti in concomitanza con altre feste ateniesi ad altri dèi dedicate ha condizionato non solo e non tanto la ricostruzione del culto indirizzato al Titano, quanto l'interpretazione della sua funzione nella costellazione culturale della *polis*. Il tema è stato approfondito e chiarito da un importante lavoro di Paola Pisi, cui si rinvia.<sup>28</sup> In particolare, la studiosa ha rigettato con prove assai convincenti l'assunto a lungo condiviso da larga parte della critica di un Prometeo protettore degli artigiani ateniesi. Come ha dimostrato la studiosa, il culto di Prometeo partecipa, – in articolazione con quelli di Atena ed Efesto, che nel mito attico sono i progenitori degli Ateniesi nati dalla terra –, della complessa riconfigurazione della leggenda dell'autoctonia ateniese nel corso della storia democratica del V secolo. Prometeo, i cui legami mitici con Efesto sono resi ancora più ambigui e complicati da alcune testimonianze antiche, sarebbe dunque, conclude Pisi, portatore di un fuoco 'cosmogonico', mentre Efesto avrebbe il merito di avere trasmesso agli Ateniesi il 'fuoco tecnico'. Le rielaborazioni del mito compiute da Eschilo e Platone, affidando a Prometeo un ruolo culturale, non creerebbero dissidio con questa ricostruzione, perché il Titano avrebbe, con Efesto e Atena, contribuito alla fondazione della vita civile della *pòlis*.

La festa dedicata a Prometeo ad Atene, annoverata insieme ad altre importanti celebrazioni poliadi quali le Dionisie, le Targelie, le Panatenee e le Efestie, prevedeva l'istituzione di un coro, dato da cui si inferisce che al dio fossero dedicati inni.<sup>29</sup> Si ricorda inoltre la nomina di ginnasiarchi, che reclutavano i *pyrphòroi*, i portatori di fiaccola, per la propria tribù.<sup>30</sup> La gara di fiaccole, d'altronde, è l'aspetto su cui sappiamo – seppur sempre pochissimo – di più. Ad essa fanno riferimento alcuni lessicografi.<sup>31</sup> Le lampadromie per Atena, Efesto e Prometeo avevano luogo nel Ceramico,<sup>32</sup> in un periodo imprecisato dell'anno. La fiaccola, accesa presso l'altare, doveva probabilmente essere condotta in città, forse sull'Acropoli presso l'altare di Atena (si veda sotto Pausania: *pròs tèn pòlin*, «verso la città»), ma nulla di certo possiamo dire del punto di arrivo del percorso.



Pittore di Peleo, Cratere a campana attico a figure rosse raffigurante una gara di fiaccole, 430-420 a.C. Credito fotografico: Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of David M. Robinson, Photo ©President and Fellows of Harvard College, 1960.344 <https://harvardartmuseums.org/collections/object/288090>

che, ancora attuata ai suoi tempi, si modellava sulle regole antiche. A vincere non era il corridore primo arrivato, ma colui che fosse giunto per primo con la fiaccola accesa.

All'interno dell'Accademia c'è un altare a Prometeo, dal quale gli Ateniesi si avviano verso la città con le fiaccole accese. La gara consiste, oltre che nella corsa, nel tenere accesa la fiaccola; se infatti questa si spegne, non vince più il primo, ma al suo posto il secondo; se la fiaccola si spegne anche a questo, è il terzo a vincere; e se poi si spegne a tutti, la vittoria non spetta a nessuno.<sup>33</sup>

La vittoria consisteva nel conservare il fuoco acceso, in memoria della corsa mitica, fondativa, compiuta dal Titano.

Prometeo ruba il fuoco di Zeus e lo porta agli uomini. La sua *téchne* consiste nel nascondere (è fraudolenta), ma anche nel conservare acceso il fuoco nel nartece. Conservarlo in viaggio o muovendosi da un luogo all'altro.

Uno scolio a Elio Aristide, nel quale resta traccia del rapporto tra l'autocrazia ateniese e il rito prometeico, definisce quell'antico fuoco rubato e conservato *akineton* («che non si può muovere, che non si può alterare»). Il testo è di grande interesse:

Le feste menzionate insieme a quelle prometeiche sono connotate da una forte dimensione civica e in taluni casi anche iniziatica: la presenza di giovani corridori d'altronde non esclude tale funzione anche per i *Promèthia*. Nell'arte vascolare attica ricorrono con grande frequenza le immagini di giovani corridori con fiaccola.

A partire dall'insieme delle interpretazioni raccolte fin qui, vorrei prendere le mosse per riflettere sulla natura del fuoco prometeico.

Pausania ci informa non solo sulla presenza di un altare dedicato a Prometeo nell'Accademia, ma chiarisce anche qualcosa della gara,

...al principio non ci sarebbe stato fuoco sulla terra se Prometeo sottraendolo agli dèi non l'avesse trasmesso a coloro che vivono sulla terra in un nartece; coloro che oggi sono gli Ateniesi, dato che erano autoctoni produssero per primi il fuoco; per questa ragione lo chiama immutabile, perché non lo presero da nessuno ma lo ebbero direttamente dagli immortali.<sup>34</sup>

Il fuoco che non si spegne rappresenta simbolicamente quel purissimo fuoco primordiale, delle origini. Il fuoco cosmogonico da cui hanno origine tutti gli altri fuochi, dandogli lo statuto che gli è altrove attribuito (Aesch. *Pr.*110: «la sorgente del fuoco»; Hes. *Th.* 566 e 569: «bagliore lungisplendente»).

Vi è tuttavia un ulteriore aspetto del fuoco prometeico che si può evincere dal racconto esiodo, dalla tradizione culturale ateniese e dalle immagini vascolari. Il fuoco di Zeus è instancabile, *akàmatos*. Così come Zeus sa immortali pensieri, parimenti il suo fuoco è imperituro, inestinguibile: nel santuario di Delfi v'era un fuoco perpetuo. Ma il fuoco di Zeus è soprattutto il fuoco naturale, pericolosamente distruttivo quando si esprime nella potenza smisurata del fulmine e quando reca incendio sulla terra.

Questo fuoco, tuttavia, il dio aveva sottratto agli uomini, facendolo completamente estinguere, non concedendo «più ai legni la forza del fuoco indefesso».<sup>35</sup> Il fuoco di Zeus è un fuoco estremo, sia quando si manifesta che quando si nasconde.

L'arte di Prometeo dunque consta sì nel conservare (nascondendo) il fuoco di Zeus, ma anche nel ricondurne la micidiale potenza a una misura umana, rendendolo così disponibile ai mortali, in primo luogo per il sacrificio, che è insieme condivisione di un pasto carneo e mezzo per comunicare con gli dèi. Nascondere e conservare si configurano dunque, nell'azione prometeica, come gesti dalla valenza riparatrice, protettrice, nutritiva.

Le immagini vascolari ci riconsegnano numerose immagini del Titano circondato da satiri. Sebbene il contesto sia buffonesco e ispirato con tutta probabilità al *Prometeo pyrkaeùs* di Eschilo, è rimarchevole il fatto che in quasi tutte le iconografie di questo tipo sia il solo Titano a recare in mano il nartece.<sup>36</sup> Questa caratterizzazione iconografica rimanda al racconto esiodo e lega i pur autonomi sviluppi attici del mito a quegli originari temi sviluppati dal poeta di Ascra, del nascondere conservando e del ricondurre il fuoco cosmogonico a una misura umana. Prometeo è un intermediario tra il fuoco cosmogonico e il fuoco tecnico di Efesto: «utile a tutte le arti» è la sua «sorgente del fuoco», donata ai mortali insieme alle cieche speranze.<sup>37</sup>



Cratere a campana a figure rosse raffigurante Prometeo, con nartece e torcia, che porta il fuoco circondato da Satiri; Pittore del Louvre, 425-400 a.C., Yale University. Credito fotografico: Yale University Art Gallery. <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/1721>

<sup>1</sup> Apollod. I, 2, 3 (8); I, 3, 6 (20); I, 7, 1 (45); I, 7, 2 (46-47); II, 5, 11 (119-120); III, 13, 5; sarcofago marmoreo conservato al Louvre e risalente al 220 d.C. circa (LIMC, s.v. *Prometheus* 1).

<sup>2</sup> Hes. *Th.* vv. 132- 506; 507- 616; cfr. K. KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia* [1963], Milano, Mondadori, 1989, p. 192 e segg.; ID., *Prometheus. Archetypal Image of Human Existence* [1946], Princeton, Princeton University Press, 1991; in particolare, secondo la dottrina orfica, i Titani sarebbero stati i progenitori degli uomini (*Orph.* 37,1-2 Quandt).

<sup>3</sup> M.P. PATTONI, 'Introduzione: il mito di Prometeo tra letteratura e arti: dai testi antichi alle rivisitazioni contemporanee', in M. P. Pattoni (a cura di), *Prometeo: percorsi di un mito tra antichi e moderni*, pp. 9-11.

<sup>4</sup> Sulla figura del *trickster* si vedano, anche per la vasta bibliografia e per un inquadramento del tema, C. GROTTANELLI, 'Tricksters, Scape-Goats, Champions, Saviors', *History of Religions*, 23, 1983, pp. 117-139; A. SZYJEWSKI, 'In the Shadow of Trickster. Research Fields and Controversies in the Discourse on the Trickster', *Studia Religiologica*, 53, 3, 2020, pp. 163-179; su Prometeo *trickster*: U. BIANCHI, 'Prometheus, der titanische Trickster', *Paideuma*, 7, 1961, pp. 414-437; W. BURKERT, 'Sacrificio-sacrilegio: Il "Trickster" fondatore', *Studi Storici*, 25, 4, 1984, pp. 835-845.

- <sup>5</sup> Hom. *Hymn ad Merc.* 107- 110; Ister in Harpocrat. s.v. Λαμπάς (*FGrHist* 334 F2).
- <sup>6</sup> Hes. *Th.* vv. 132-506; Id. *Op.* 11-201. La storia di Prometeo nella *Teogonia* serve a integrare il racconto della definitiva vittoria olimpica e si intreccia al contempo con il ricordo di una delle imprese di Eracle.
- <sup>7</sup> Pind. *N.* VI, 1-2.
- <sup>8</sup> Callim. *Ai. Fr.* 119 Pf: «A vedere di nuovo Mecone, sede dei beati, dove gli dèi gettavano le sorti, separavano gli onori per la prima volta dopo la guerra dei giganti».
- <sup>9</sup> *Schol. Hes.* 535: «Disputava qualcosa un dio e qualcosa un uomo; si stabiliva quali dèi ottenessero in sorte quali uomini dopo la battaglia, come dice Omero: *Grano e pula separa al soffio dei venti*; Sicione è detta Mecone, è una città argiva; usa questo termine in riferimento alla lunghezza della vita di dèi e uomini».
- <sup>10</sup> *Exeges. Hes. Th.* 405,1 (ed. H. FLACH, *Glossen und Scholien zur hesiodischen Theogonie*, Leipzig, Teubner, 1876): «Prima, dice, gli dèi avevano avuto vita in comune con gli uomini. Questo accenna anche nelle *Opere e i giorni*, in cui parla della generazione aurea. Allora dagli uni e gli altri furono separati a Mecone, vale a dire che in merito a tutte le cose erano pari agli dèi, quanto alla lunghezza del tempo (della vita) differivano.»
- <sup>11</sup> L'intenzionalità è ribadita anche in Aesch. *Pr.* 265-267, che tuttavia non lega la punizione ai fatti di Mecone (cfr. 229-236), potenziando così l'immagine dispotica di Zeus, cui attribuisce più volte carattere tirannico (222-224; 305; 310: 324; 357; 736; 756; 761; 909; 942; 957; 996). Nella tragedia di Eschilo si allude al testo esiodico, talvolta per antitesi (cfr. Hes. *Th.* 868 e Aesch. *Pr.* 365, oppure la mancata menzione di Giapeto nella tragedia).
- <sup>12</sup> W. BURKERT, *La religione greca*, Milano, Jaca Book, 2003, p. 361 [*Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart-Berlin-KKoeln, Kohlhammer 1977].
- <sup>13</sup> Sul tagliare la carne, W. BURKERT, 'Sacrificio-sacrilegio: Il "Trickster" fondatore', pp. 839-840.
- <sup>14</sup> K. KERÉNYI, *Prometheus. Archetypal Image of Human Existence*, pp. 43-44.
- <sup>15</sup> W. BURKERT, *La creazione del sacro*, Milano, Adelphi, 2003, p. 189.
- <sup>16</sup> Hes. *Th.* 555-557; cfr. J. RIES: «Siamo in presenza di un'autentica ontologia arcaica, nella quale il mito fornisce all'uomo i modelli per le sue azioni» in *Mito e rito. Le costanti del sacro*, Milano, Jaca Book, 2008, pp. 22-23.
- <sup>17</sup> Aristoph. *Av.* 1546.
- <sup>18</sup> Hdt. VI, 60, 1.
- <sup>19</sup> Hes. *Th.* 563. Traduzione di G. ARRIGHETTI, *Esiodo. Teogonia*, Rizzoli, Milano 1984.
- <sup>20</sup> Traduzione di G. ARRIGHETTI, *Esiodo*.
- <sup>21</sup> Hom. *Il.* I, 47; ivi, 198; V, 314-317; XIV, 283, ivi, 330-351; XX, 320-342; Id. *Od.* VII, 14-42.
- <sup>22</sup> Eur. *Bacch.* 88-100; 519-536.
- <sup>23</sup> W. BURKERT, *La religione greca*, pp. 359 e 361.
- <sup>24</sup> Aesch. *Pr.* 358-361.
- <sup>25</sup> Cfr. W. BURKERT, *La creazione del sacro*, pp. 189-191.
- <sup>26</sup> Paus. II, 19, 5, 8; Id. V, 11, 5; Id. IX, 25, 6 (un altro culto, su cui cfr. M. MOGGI, M. OSANNA, *Pausania. Guida della Grecia. Libro IX. La Beozia*, Milano, Fondazione Valla, 2010, pp. 361-363); Id. X, 4.

- <sup>27</sup>*Schol. in Soph. Oed. Col.* 55-56. Il testo prosegue descrivendo le due figure: Prometeo più anziano, Efesto più giovane; cfr. il commento di P. PISI, *Prometeo nel culto attico*, Biblioteca di Quaderni urbinati di Cultura Classica 4, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990, pp. 19-20.
- <sup>28</sup>P. PISI, *Prometeo nel culto attico*, *passim*.
- <sup>29</sup>Sul tema P. PISI, *Prometeo nel culto attico*, pp. 44-45.
- <sup>30</sup>Isaeus *Apollod.* 36, 6; Lys. *Ἀπολ. Δωροδ.* 3, 5.
- <sup>31</sup>Harpocrat. s.v. *Λαμπάς*; cfr. Phot. s.v. *λαμπάδος*; Lex. Seg. *Λαμπάς καὶ λαμπαδηφόροι*; Suda s.v. *Λαμπάδος*.
- <sup>32</sup>*Et. M.* *Κεραμεικός*; *Schol. Aristoph. Ran.* 1087.
- <sup>33</sup>Paus. I, 30, 2.
- <sup>34</sup>*Schol. Ael. Ar. Pan.* 103,16.
- <sup>35</sup>Hes. *Th.* 563. Traduzione di G. Arrighetti, *Esiodo*.
- <sup>36</sup>Su Prometeo nell'arte vascolare, R. VICCEI, 'Fuoco e fango: il mito di Prometeo nella documentazione archeologica greca e romana', in M. P. PATTONI (a cura di), *Prometeo: percorsi di un mito tra antichi e moderni*, pp. 217-172.
- <sup>37</sup>Aesch. *Pr.* 7; 109-110.



SIMONE MOLLEA

*Alle origini mitiche dell'humanitas: Prometeo\**

Starting from a passage by Aulus Gellius (*Noctes Atticae* 13, 17) and dwelling on texts by Aeschylus, Varro, Firmicus Maternus and Erasmus of Rotterdam, as well as taking into account vase evidence from ancient Greece, this contribution aims to show how the mythical figure of Prometheus can embody the founder of one of the most important concepts of classical Roman thought, that of *humanitas*.

La figura di Prometeo all'interno del panorama mitologico classico, soprattutto greco, gode di particolare fortuna nell'ambito legato ai cosiddetti miti del progresso, ovvero quelle narrazioni in cui la storia del mondo e del ruolo dell'uomo al suo interno è presentata come una continua evoluzione da condizioni più arretrate culturalmente, e perciò meno agevoli per la vita umana, a situazioni migliori, più evolute, più civilizzate.<sup>1</sup> Emblematica, in questo contesto, è la versione contenuta nel *Protagora* platonico (320d-322d), secondo cui Prometeo rimedia alle mancanze del fratello Epimeteo nei confronti degli uomini consegnando loro il fuoco e la sapienza tecnica, dopo aver sottratto con l'inganno il primo a Efesto e la seconda ad Atena.<sup>2</sup> Proprio per il furto del fuoco Eschilo aveva definito Prometeo *philánthropos* in un passo del *Prometeo incatenato* su cui ritorneremo, chiamando così in causa la *philanthropía*, da identificarsi, come chiarirà bene un passo di Aulo Gellio, come una componente fondamentale del concetto latino di *humanitas*, che nel suo senso più ampio indica proprio la nozione di civilizzazione – ovviamente secondo i parametri romani e con sfumature diverse in relazione agli autori e ai periodi della storia di Roma – ovvero il risultato del progresso umano descritto nei miti e cui i Greci non diedero mai una denominazione vera e propria.<sup>3</sup>

Sebbene C. Moro e M. P. Pattoni abbiano sostenuto in anni recenti che la fortuna della figura di Prometeo nella letteratura latina, al netto di quanto non ci è pervenuto, debba essere stata comunque limitata,<sup>4</sup> senza entrare nel merito della questione, nel presente contributo intendo mostrare come, a prescindere dal livello generale della ricezione della figura di Prometeo a Roma, proprio lui potrebbe incarnare, in particolar modo secondo il poligrafo Varrone (I sec. a.C.), il mitico fondatore del concetto di *humanitas*. A tal fine, ricorrerò inizialmente ad un percorso cronologicamente e culturalmente a ritroso, muovendo cioè da una testimonianza dell'erudito latino Aulo Gellio (II sec. d.C.), passando quindi a Varrone, per poi giungere al tragediografo greco Eschilo (V sec. a.C.), imprescindibile punto di riferimento per chiunque si accosti al mito di Prometeo, nella cultura classica come in quella successiva; mi concentrerò infine su un paio di frammenti del perduto *Prometheus* varroniano, che indagherò facendo un confronto con passi degli scritti di Firmico Materno (IV sec. d.C.).

Ad Aulo Gellio si deve la prima esplicita discussione sul significato del vocabolo latino *humanitas*, il che da una parte prova l'importanza concettuale rivestita da questo termine, dall'altra il fatto che, almeno quando scriveva Gellio, non tutti ne comprendessero il senso e la portata. Nell'unica sua opera che ci è pervenuta, le *Noctes Atticae* (*Notti attiche*), Gellio, infatti, scrive (XIII, 17):

*1. Qui verba Latina fecerunt quique his probe usi sunt, humanitatem non id esse voluerunt, quod volgus existimat quodque a Graecis φιλανθρωπία dicitur et significat dexteritatem quandam benivolentiamque erga omnis homines promiscam, sed humanitatem appellaverunt id propemodum quod Graeci παιδείαν vocant, nos eruditionem institutionemque in bonas artis dicimus. Quas qui sinceriter cupiunt adpetuntque, hi sunt vel maxime humanissimi. Huius enim scientiae cura et disciplina ex universis animantibus uni homini datast idcircoque humanitas appellata est. 2. Sic igitur eo verbo veteres esse usos et cum primis M. Varronem Marcumque Tullium omnes ferme libri declarant.*

1. Sia coloro che coniarono i vocaboli latini sia coloro che li hanno usati in modo appropriato non vollero che l'*humanitas* fosse ciò che ritiene il volgo, che dai Greci è detta *philanthropía* e che indica una qualche positiva disposizione e benevolenza verso tutti gli uomini indistintamente; ma definirono *humanitas* pressappoco quella che i Greci chiamano *paideía* e noi diciamo erudizione e formazione nelle buone arti. Coloro che desiderano e mirano sinceramente a queste sono i più dotati di *humanitas*. La cura e lo studio di questo sapere tra tutti gli esseri animati è stata concessa al solo uomo ed è per questo che è stata chiamata *humanitas*. 2. Quasi tutti i libri riportano pertanto che in questo modo abbiano usato questo termine i vecchi e, soprattutto, Marco Varrone e Marco Tullio.<sup>5</sup>

Le discussioni e le problematiche che ha sollevato questo testo sono notevoli e si riflettono in una bibliografia considerevole, che non è però il caso di richiamare qui.<sup>6</sup> Mi limito solo a evidenziare come Gellio chiami in causa i due importanti concetti greci di *philanthropía* e *paideía*, che entrambi possono essere resi dal latino *humanitas* e, anzi, ne costituiscono le due componenti fondamentali, e come questa polisemia sia in realtà presente già nei primi autori in cui compare questo vocabolo, *in primis* proprio Cicerone menzionato da Gellio.<sup>7</sup>

Insieme con Cicerone, Aulo Gellio nomina anche Marco Varrone, ovvero il grande poligrafo di I secolo a.C. Marco Terenzio Varrone (116 – 27 a.C.), tra l'altro tra i personaggi protagonisti degli *Academica* ciceroniani. Proprio in un passo di quest'opera (I, 9), Cicerone si rivolge al Varrone personaggio con queste parole:

*Nam nos in nostra urbe peregrinantes errantesque tamquam hospites tui libri quasi domum deduxerunt, ut possemus aliquando qui et ubi essemus agnoscere. Tu aetatem patriae tu descriptiones temporum, tu sacrorum iura tu sacerdotum, tu domesticam tu bellicam disciplinam, tu sedum regionum locorum, tu omnium divinarum humanarumque rerum nomina genera officia causas aperuisti. Plurimum quidem poetis nostris omninoque Latinis et litteris luminis et verbis attulisti, atque ipse varium et elegans omni fere numero poema fecisti, philosophiamque multis locis inchoasti, ad impellendum satis, ad edocendum parum.*

Infatti, affinché potessimo una buona volta conoscere chi e dove fossimo, i tuoi libri ci hanno per così dire condotto a casa mentre vagavamo ed erravamo nella nostra città alla stregua di ospiti. Sei stato tu a rivelare l'età della nostra patria, tu le classificazioni delle epoche, tu le leggi che regolano i riti sacri, tu la scienza dei sacerdoti, tu le istituzioni in pace e in guerra, tu i nomi, le tipologie, le caratteristiche e le ragioni delle sedi, delle regioni, dei luoghi e di tutte le cose divine e umane; moltissimo lustrò senza dubbio hai dato ai nostri poeti e, in generale, alla letteratura e ai vocaboli latini e tu stesso hai composto poesie in metro vario ed eleganti praticamente in ogni verso e hai toccato la filosofia in numerosi luoghi, sufficientemente per stimolare il lettore anche se non abbastanza per educarlo completamente.<sup>8</sup>

Dunque già per i contemporanei e, fatto ancora più considerevole, per un uomo di grande cultura quale Cicerone, Varrone rappresentava una vera e propria *auctoritas* in molti campi, compresa la lingua latina, ambito che più interessa in questo caso. Non stupisce pertanto che Gellio accosti il suo nome a quello dell'Arpinate quando si tratta di invocare autorità linguistiche indiscutibili a sostegno della propria tesi. Purtroppo, però, gli studiosi moderni hanno difficoltà a verificare in qual misura l'affermazione di Gellio sia valida in relazione a Varrone, perché gran parte della produzione letteraria di quest'ultimo non ci è pervenuta e le occorrenze del vocabolo

*humanitas* che emergono dalla sua opera sono solamente quattro. Il caso di *Res rusticae* I, 17, 4, 2, in cui *humanitas* compare in congiunzione con *literae* (lettere, cultura letteraria), non lascia comunque dubbi sul fatto che anche per Varrone la componente educativa, quella corrispondente alla greca *paideía*, potesse essere presente nel vocabolo.<sup>9</sup> Più rilevante per i fini qui perseguiti è però un passo del *De lingua Latina* (*Sulla lingua latina*), dal quale emerge bene, tra l'altro, come l'*humanitas* non sia un valore che tutti gli uomini possiedono ontologicamente e aprioristicamente. Varrone si sta occupando della contrapposizione tra la scuola analogista e quella anomalista, riportando, nel libro VIII, alcune obiezioni che lui afferma essere in voga tra gli oppositori della concezione analogista del linguaggio. Più nel dettaglio, nel passo che ci interessa (VIII, 31), sta dichiarando che la varietà, cioè l'anomalia, è più piacevole ed elegante dell'uniformità, cioè dell'analogia. A coronamento del suo ragionamento, Varrone contrappone quindi ciò che soddisfa l'*homo* – fuor di metafora: l'analogia – a ciò che soddisfa l'*humanitas*, cioè la più ricca ed elegante anomalia:

*Quod si quis duplicem putat esse summam, ad quas m[a]jetas naturae sit perueniendum in usu, utilitatis et elegantiae, quod non solum uestiti esse uolumus ut uitemus frigus, sed etiam ut uideamur uestiti esse honeste, non domum habere ut simus in tecto et tuto solum, quo[d] necessitas contruserit, sed etiam ubi uoluptas retineri possit, non solum uasa ad uictum habilia, sed etiam figura bella atque ab artifice <ficta>, quod aliud homini, aliud humanitati satis est; quoduis sitiienti homini poculum idoneum, humanitati <ni>si bellum parum;*

Obietterà qualcuno che duplice è il fine, due sono le mete naturali che ci proponiamo di raggiungere in quello che ci serve per la vita: l'utilità e l'eleganza. Che noi non vogliamo vestirci solo per ripararci dal freddo, ma anche per andar vestiti bene; non vogliamo avere una casa solo per essere al riparo e al sicuro, cose a cui ci costringe la necessità, ma anche una casa dove ci si possa intrattenere piacevolmente; non avere servizi da tavola che siano soltanto utili per il cibo, ma anche di forma bella e artistica. Una cosa è ciò che soddisfa i bisogni dell'uomo, un'altra cosa è ciò che soddisfa la sua *humanitas*. Per un uomo assetato basta un bicchiere qualsiasi; per l'*humanitas* non basta, se non è bello.<sup>10</sup>

Come ha osservato giustamente I. Leonardis:

Secondo la distinzione qui espressa dall'autore, la natura degli *humani* contempla qualcosa in più rispetto a quella dei semplici *homines*, dai quali i primi si differenzierebbero in quanto 'raffinati', ovvero dotati di *humanitas*. Sarebbe tale memoria dell'umanità a spingere i singoli uomini a non accontentarsi unicamente del necessario ma a ricercare anche il piacere estetico attraverso l'impiego delle *artes* (tessitura, architettura, arte vascolare, etc.) che sono bagaglio comune della tradizione.<sup>11</sup>

Va precisato che Varrone non è il solo a collegare le arti all'*humanitas*; anzi: Cicerone lo fa in più luoghi, precisando inoltre quali siano nello specifico queste arti e attribuendo loro l'aggettivo *liberales* (liberali), un appellativo dal grande successo futuro, talvolta associato anche al sostantivo *studia* senza che se ne possano apprezzare significativi scarti di significato.<sup>12</sup> Ebbene le *artes* emergono come uno strumento indispensabile per conseguire quella *paideía* che è a sua volta componente fondamentale dell'*humanitas*.

Con le arti richiamiamo finalmente in causa la figura di Prometeo, colui che, come osservato in sede di introduzione, le ha consegnate all'uomo. Un rilievo particolare riveste in questo contesto il *Prometeo incatenato* eschileo, perché in questa tragedia troviamo menzionate le arti in relazione alla prima attestazione che la letteratura greca ci ha restituito del concetto di *philánthropía*, l'altra componente essenziale, insieme alla *paideía*, dell'*humanitas*. Proprio l'esordio del *Prometeo incatenato* recita infatti (vv. 1-12):

Χθονὸς μὲν εἰς τήλουρον ἤκομεν πέδον,  
Σκύθην ἐς οἴμον, ἄβατον εἰς ἐρημίαν.  
Ἦφαιστε, σοὶ δὲ χρὴ μέλειν ἐπιστολὰς  
ἅς σοι πατήρ ἐφεῖτο, τόνδε πρὸς πέτραις  
ὑψηλοκρήμνοις τὸν λεωργὸν ὀχμάσαι  
ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις.  
τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,  
θνητοῖσι κλέψας ὥπασεν· τοιαῦδέ τοι  
ἀμαρτίας σφε δεῖ θεοῖς δοῦναι δίκην,  
ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα  
στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπον.

Siamo all'ultimo margine del mondo:  
questo è il sentiero estremo della Scizia, deserto senza gente.  
È il tuo dovere, Efesto: abbi a cuore gli incarichi  
che tuo padre ti ha imposto. Incatenare lui  
– che è capace di tutto – alle rupi scoscese sull'abisso,  
nei tuoi ceppi d'acciaio, fatti per non spezzarsi.  
Perché è lui che ha rubato la tua gemma, lo splendore del fuoco, strumento  
di ogni arte. Ne ha fatto dono agli uomini. E agli dèi ora deve pagare questa  
colpa.  
Imparerà, così, a gradire il regno  
assoluto di Zeus. E smetterà di amare tanto gli uomini.<sup>13</sup>

Dunque Prometeo è definito *philánthropos* – da intendersi con accezione positiva se visto dalla prospettiva dell'uomo ma negativa dal punto di vista degli dei – in ragione del fatto che ha consegnato agli uomini il fuoco, 'strumento di ogni arte'.<sup>14</sup> Va però aggiunta un'ulteriore osservazione la cui importanza verrà alla luce più avanti: Prometeo, punito da Zeus per il suo gesto, è legato ad una rupe nella regione della Scizia, l'ultimo margine del mondo', 'un deserto senza gente', un luogo cioè dove non c'è alcun

uomo che possa ricompensarlo per il suo dono così prezioso per gli umani né verso il quale Prometeo possa ancora esercitare la propria caratteristica di *philánthropos*. A proposito di questo aggettivo e del suo impiego qui è opportuno aggiungere alcune riflessioni. In primo luogo, la *philanthropía* si configura in questo passo di Eschilo come un sentimento che qualcuno escluso dalla comunità umana, cioè un dio, prova per gli uomini. Come ha rilevato J. De Romilly: «Il s'agit donc d'un acte de générosité venu du dehors aider l'espèce humaine; et ceci restera la valeur originelle du terme».<sup>15</sup> Come osserva sempre la studiosa, tale declinazione del concetto verrà ripresa anche da Platone (*Simposio* 189d e *Leggi* 713d) e Senofonte (*Memorabili di Socrate* 4, 3), il che rivela come il precedente eschileo ben si presti anche ad una dimensione filosofica. Più ancora dei luoghi appena segnalati, decisivo per la relazione tra la *philanthropía* e le arti e, pertanto, per mostrare la fortuna dell'esordio del *Prometeo incatenato* di Eschilo è un altro luogo senofonteo, tratto dall'*Economico* (15, 4): «Νῦν τοίνυν, ἔφη, ὦ Σώκρατες, καὶ τὴν φιλανθρωπίαν ταύτης τῆς τέχνης ἀκούσῃ»,<sup>16</sup> in cui la τέχνη in questione è l'agricoltura, che riveste un ruolo cruciale nei miti dello sviluppo, come si evince anche dal già citato mito di Prometeo nel *Protagora* platonico (322a).<sup>17</sup>

D'altra parte, l'influenza della concezione eschilea di Prometeo presso i contemporanei o, comunque, le generazioni a Eschilo prossime, non sembra doversi limitare al solo ambito letterario. Come chiarisce bene R. Vicci, l'iconografia prometeica della ceramica attica cambia significativamente proprio nella seconda metà del V secolo a.C.<sup>18</sup> Mentre nel corso dei secoli VII e VI l'attenzione si era infatti concentrata sulle immagini del castigo olimpico e della liberazione del titano, nella seconda metà del V secolo diventa centrale il fuoco, sia nel caso che le rappresentazioni vascolari riproducano il dono del fuoco ai satiri, sia che rappresentino invece i satiri che si intromettono nel tentativo da parte di Prometeo di portare il fuoco agli uomini.<sup>19</sup> A prescindere da questa divergenza interpretativa, l'indiscussa presenza dei satiri in queste rappresentazioni ha portato gli studiosi ad identificare come fonte di ispirazione non tanto il *Prometeo incatenato* quanto il perduto dramma satiresco *Prometheus pyrkaeus / pyrphoros* (*Prometeo accenditore / portatore di fuoco*), presentato sempre da Eschilo nel 472 a.C.<sup>20</sup> Nel *Prometeo incatenato*, del resto, il titano dona direttamente il fuoco agli uomini senza alcun intervento dei satiri. A maggior ragione, quindi, come sembra potersi evincere anche solo dal titolo dell'opera, nel *Prometeo accenditore / portatore di fuoco* il ruolo di Prometeo come *philánthropos*, quale emerge dalle rappresentazioni dopo la metà del V secolo, potrebbe essere stato messo in rilievo ancora maggiormente che nell'*Incatenato*.

{mollea\_humanitas\_s\_fig1|*Dinos* attico a figure rosse con Prometeo che consegna il fuoco ai satiri, 420 a.C. circa, Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche}

{mollea\_humanitas\_s\_fig2| Pittore Branca, Cratere a calice apulo a figure rosse, 350-340 a.C., Berlino, Staatliche Museen}

Fin qui si è cercato di mettere in luce il rapporto che lega la figura di

Prometeo, il tragediografo Eschilo e le prime attestazioni del concetto di *philanthropía*, elemento essenziale dell'*humanitas* romana. Va fatta ora un'ulteriore considerazione di rilievo tutt'altro che secondario: la tradizione letteraria latina ha sempre considerato i Greci e, nello specifico, gli Attici, inventori dell'*humanitas*. Sebbene questo dato appaia di per sé discutibile, perché per i Greci *philanthropía* e *paideía* sono due concetti completamente differenti e ben distinti, mentre l'*humanitas* tende ad integrarli,<sup>21</sup> la quantità e l'autorevolezza delle testimonianze di questo genere sono tali da non potersi ignorare. A titolo di esempio, basti citare una lettera che Cicerone scrisse al fratello Quinto, recentemente nominato propretore d'Asia, in cui tra l'altro si legge (1, 1, 27):

*Quod si te sors Afris aut Hispanis aut Gallis praefecisset, inmanibus ac barbaris nationibus, tamen esset humanitatis tuae consulere eorum commodis et utilitati salutique servire; cum vero ei generi hominum [scil. Graecorum] praesimus non modo in quo ipsa sit sed etiam a quo ad alios pervenisse putetur humanitas, certe iis eam potissimum tribuere debemus a quibus accepimus.*

Perché se la sorte ti avesse messo a capo degli Afri o degli Ispanici o dei Galli, popolazioni inumane e barbare, sarebbe tuttavia dovere della tua *humanitas* provvedere ai loro bisogni e occuparti dei loro interessi e del loro benessere; ma dal momento che siamo a capo di quella specie di uomini [scil. i Greci] presso la quale l'*humanitas* non solo è nata ma dalla quale è anche ritenuta poi essere arrivata agli altri popoli, non c'è dubbio che dobbiamo concederne moltissima a coloro dai quali l'abbiamo ricevuta.<sup>22</sup>

Nell'orazione pronunciata nel 59 a.C. in difesa di Lucio Valerio Flacco, Cicerone precisa che anziché tutti i Greci sono gli Ateniesi, in particolar modo, a dover essere ritenuti gli inventori dell'*humanitas*: «Adsunt Athenienses, unde humanitas, doctrina, religio, fruges, iura, leges ortae atque in omnis terras distributae putantur».<sup>23</sup> D'altra parte la preminenza a livello culturale di Atene e dell'Attica sul resto della Grecia antica è notoria e il dato ben si concilia con la constatazione che le prime attestazioni del concetto di *philanthropía*, che Cicerone rendeva col latino *humanitas*, si trovano nel *Prometeo incatenato* eschileo.

Al di là della fortuna nell'immediato, percepibile sia a livello letterario sia vascolare, il Prometeo di Eschilo pare aver avuto un'influenza, seppur limitata, anche in altra letteratura classica, ad esempio proprio su quel Marco Terenzio Varrone che abbiamo incontrato in precedenza. Tra le numerosissime opere da lui composte spicca una satira menippea dal titolo *Prometheus (Prometeo)*, della quale ci sono giunti solo pochi frammenti – 14 nell'edizione Cèbe (Roma, 1996). L'esiguità delle testimonianze ha fatto sì che gli studiosi si siano interrogati su varie questioni, a partire dal come Varrone avesse rappresentato Prometeo, se come un personaggio 'negati-

vo' che, portando agli uomini il fuoco e, quindi, le arti, avesse consegnato loro anche la possibilità di diffondere la corruzione, ovvero come un personaggio 'positivo', un benefattore dell'umanità.<sup>24</sup> A tal proposito, così si è espresso J.-P. Cèbe:

Identifiant Prométhée avec la Providence (πρόνοια) de la Nature, il le considère non comme notre mauvais génie mais comme notre bienfaiteur. Placer en nous l'esprit et la raison (*mens et ratio*) symbolisés par le feu, c'était nous donner accès à l'art, à la vertu et à l'*humanitas* qui vont ensemble ; c'était nous rendre capables de tendre vers la perfection de notre être (*natura perfecta*) et de mener la vie à laquelle nous sommes destinés, cette vie heureuse voulue par la Nature (κατὰ φύσιν) qui fut celle des *maiores*. En somme, pour Varron, si Prométhée a été châtié, ce n'est pas du tout parce qu'il fut à l'origine de nos défauts et de nos vices, mais, au rebours, parce qu'il nous avait faits trop bons, trop pareils aux dieux.<sup>25</sup>

In effetti, anche il discorso portato avanti finora sulla relazione tra, da una parte, Prometeo e, dall'altra, la *philanthropía* prima e l'*humanitas* poi, sembra avvalorare una lettura in positivo della figura di Prometeo, se non altro in quanto primo portatore di questo concetto di valore che per Varrone rivestì probabilmente un'importanza analoga a quella che possiamo constatare nella *Weltanschauung* ciceroniana.

Nei frammenti pervenutici del prosimetro varroniano *Prometheus* non c'è purtroppo alcuna occorrenza del vocabolo *humanitas*; tuttavia, il fr. 426 Cèbe può fornire qualche indizio in proposito. Il testo, piuttosto breve, è il seguente: «mortalis nemo exaudit, sed late incolens / Scytharum inhospitalis campis vastitas».<sup>26</sup> Ritorna dunque lo sfondo della inospitale e desertica Scizia, già incontrata nell'esordio del *Prometeo incatenato* eschileo. Questa regione così come le popolazioni che la abitavano sono sempre state molto problematiche da definire. Nel I secolo d.C., nella sua monumentale opera enciclopedia nota come *Storia naturale* (*Naturalis historia*), Plinio il Vecchio dichiara infatti che su nessun'altra regione del mondo all'epoca conosciuto ha trovato notizie più discrepanti tra gli autori che leggeva (VI, 51: «Nec in alia parte maior auctorum inconstantia») e attribuisce questo fatto al numero notevole di popolazioni che abitavano la Scizia nonché al loro nomadismo (VI, 51: «credo propter innumeras vagasque gentes»). Quasi duemila anni dopo Plinio, la situazione sembra essere cambiata di poco, dato che E. Biondi, in uno studio sugli Sciti in Erodoto, afferma:

allorché utilizziamo l'etnonimo 'Sciti', di cosa parliamo realmente? Una definizione precisa e univoca in questo senso è infatti impossibile [...] Gli Sciti erano infatti conosciuti essenzialmente per la loro natura nomade: per questa ragione, le grandi culture sedentarie e civilizzate dell'antichità, quella greca e quella romana, avevano non poche difficoltà a definirne con precisione gli aspetti essenziali; se vogliamo, questa difficoltà ci appartiene ancora oggi.<sup>27</sup>

Dunque l'idea che la Scizia rappresentasse un luogo selvaggio e lontano dalla civiltà, connotato negativamente, quale emerge dalle testimonianze eschilee e varroniane fin qui incontrate, non è scontato. Del resto, come messo in luce già da tempo, molti autori antichi, a cominciare da Omero, hanno piuttosto puntato sull'esaltazione delle popolazioni scitiche in quanto non toccate dalla corruzione della civiltà: in sintesi, per molti gli Sciti hanno incarnato il mito del 'buon selvaggio'.<sup>28</sup> Questa non doveva comunque essere la percezione del già citato Plinio il Vecchio, che, soprattutto in relazione ad una parte della Scizia, si esprime in termini poco lusinghieri (VI, 53):<sup>29</sup>

*Inhabitabilis eius prima pars a Scythico promunturio ob nives; proxima inculta saevitia gentium. Anthropophagi Scythae insident humanis corporibus vescentes; ideo iuxta vastae solitudines ferarumque multitudo, haut dissimilem hominum inmanitatem obsidens.*

La sua prima parte, dal promontorio scitico in poi, è inabitabile a causa delle nevi; la parte a questa adiacente è incolta a causa della crudeltà delle popolazioni: la abitano gli Sciti Antropofagi, che si cibano di corpi umani; così nelle prossimità ci sono vaste aree disabitate e una grande quantità di bestie feroci, che minacciano uomini non dissimili in quanto a crudeltà.<sup>30</sup>

Non troviamo qui esplicitata l'opposizione tra Scizia e *humanitas*; tuttavia, sia i termini *saevitia*, sia, ancor più, *inmanitas*, si pongono indubbiamente agli antipodi dell'*humanitas*. Paradigmatico, nel caso di *inmanitas*, è un passo tratto dai *Doveri (De officiis)* di Cicerone, in cui al centro del discorso vi è la figura del celeberrimo Falaride, tiranno di Agrigento. Senza mezzi termini, Cicerone dichiara legittimo attentare alla vita di un tiranno, in quanto seria minaccia per la società. La similitudine impiegata per spiegare come si configura questa minaccia è la seguente (III, 32):

*Etenim, ut membra quaedam amputantur, si et ipsa sanguine et tamquam spiritu carere coeperunt et nocent reliquis partibus corporis, sic ista in figura hominis feritas et inmanitas beluae a communi tamquam humanitatis corpore segreganda est.*

Infatti, come alcune membra vengono amputate, se hanno iniziato ad essere prive di sangue e, per così dire, di spirito vitale, e nuocciono alle altre parti del corpo, così nella figura di un uomo tali ferocia e crudeltà, degne di una bestia feroce, devono essere separate dal corpo per così dire comune dell'umanità.<sup>31</sup>

Dunque l'*inmanitas* propria delle belve si contrappone esplicitamente all'*humanitas* che dovrebbe essere propria degli uomini.<sup>32</sup>

Se quindi con Plinio il Vecchio ci avviciniamo soltanto ad una contrapposizione tra Scizia e *humanitas*, la letteratura antica ci offre però almeno due riscontri che rendono esplicita tale opposizione, ed entrambi si devono a una figura curiosa della prima metà del IV secolo d.C., Firmico Materno, autore prima di un trattato di astrologia, quindi, dopo la sua conversione al cristianesimo, di uno scritto che si concentra sugli errori delle religioni pagane.

Nella prima di queste due opere, il cui titolo latino abbreviato con cui è più nota è *Mathesis*, la prima preoccupazione di Firmico Materno è mostrare come i corpi celesti influenzino i caratteri e i costumi degli uomini. All'interno di tale contesto, egli prima dichiara che gli Sciti sono celebri per una crudeltà che deriva dalla loro inumana barbarie (I, 2, 3: «*Scythae soli inmanis feritatis crudelitate grassantur*»), poi aggiunge (I, 10, 12) però che, grazie all'azione delle stelle, «*et effrenata Scytharum rabies quacunque humanitatis clementia mitigatur*».<sup>33</sup>

Nella seconda opera di Firmico, *Sull'errore delle religioni profane* (*De errore profanarum religionum*), al momento in cui gli Sciti vengono nuovamente nominati, ancora una volta sono caratterizzati, tra l'altro, dalla mancanza di *humanitas*, questa volta espressa per mezzo dell'aggettivo *inhumanus* (15, 1): «*estne aliquid apud Scythas humana ratione compositum et illa efferata gens hominum et crudeli atque inhumana semper atrocitate grassata in constituendis religionibus rectum aliquid potuit invenire?*».<sup>34</sup>

Ricapitolando: anche se il fr. 426 Cèbe del *Prometheus* di Varrone non contiene menzione esplicita dell'*humanitas*, esso permette di collocare la scena nella Scizia, così come accade all'inizio del *Prometeo incatenato* eschileo, dove viene anche sottolineata la *philanthropía* di Prometeo, punita proprio con la relegazione del titano in quel luogo così inospitale. Il fatto poi che testimonianze successive di Firmico Materno identifichino la Scizia come il luogo che per eccellenza si contrappone all'*humanitas* induce a ipotizzare che proprio Varrone con il suo *Prometheus* sia stato il possibile mediatore, colui cioè che per primo nel mondo romano ha stabilito la relazione Prometeo – (*in*)*humanitas* – Scizia, in cui risalta il fatto che Prometeo, in quanto portatore dell'*humanitas* agli uomini viene relegato, come per contrappasso, nel luogo al mondo che più si presenta refrattario a tale ideale.

Letto alla luce del discorso fin qui delineato, un secondo frammento del *Prometheus*, il 435 Cèbe, consente invece un confronto più ravvicinato con la specifica concezione varroniana di *humanitas* quale emerge dal passo del *De lingua latina* analizzato in precedenza. Il testo, ancora una volta molto breve, recita: «*in tenebris ac suili vivunt, nisi non forum hara atque*

homines qui nunc plerique sues sunt existimandi». <sup>35</sup> Già il Glaucone della *Repubblica* platonica (372d) aveva rilevato come una città che si limita a soddisfare i beni primari non è che una 'città di maiali' <sup>36</sup> e in effetti, come abbiamo visto sopra, a *De lingua latina* VIII, 31 Varrone precisa: «quod aliud homini, aliud humanitati satis est» (perché un conto è ciò che soddisfa l'uomo, un altro ciò che soddisfa l'*humanitas*). Una lettura comparata dei due passi varroniani mi sembra poter condurre alla seguente considerazione: l'*humanitas* è ciò che rende l'uomo degno di essere definito tale, ma, quando essa viene meno, l'uomo è ridotto alla condizione di un maiale. Dal frammento emerge però una critica all'uomo del presente, cioè alla società romana, per cui forse Varrone, come risulta in modo più evidente dall'opera ciceroniana, individua nell'*humanitas*, intesa come somma di cultura (*paideía*) e conseguente atteggiamento ben disposto verso il prosimo (*philanthropía*), una possibile soluzione per la ripresa sociale.

In conclusione, sebbene gli scarsi frammenti del *Prometheus* varroniano non permettano di giungere a certezze in tal senso, Prometeo, la cui presenza abbiamo visto essere ben attestata nei miti del progresso che conducono alla condizione di *humanitas* intesa come civilizzazione, potrebbe venire identificato da Varrone proprio come il fondatore mitico di questo ideale. La sua figura quale viene restituita alla cultura occidentale dal poligrafo di età tardo-repubblicana incarnerebbe insomma il processo individuato da W. Stroh per spiegare la polisemia del vocabolo latino *humanitas*:

*Iam uidemus igitur ex aliqua parte quomodo illae duae notiones φιλανθρωπίας et παιδείας ortae interque se commixtae sint. Atque initio humanitas non est illa quidem, si stricte interpretatur, eadem atque φιλανθρωπία, i.e. amor hominum et mansuetudo, sed magis communis natura humana, quam cum homo in altero esse sentit, a crudelitate auocatur, ad mansuetudinem misericordiamque commouetur. Postea per metonymiam quandam nomen humanitatis ipsam uirtutem declarat, quae plerumque mansuetudo aut clementia est, interdum etiam urbanitas et facilitas morum. Sed quia illa urbanitas litteris potissimum augeatur, ipsae quoque litterae vel artes, quibus παιδεία constat, humanitatis nomine dici possunt.* <sup>37</sup>

Prometeo è, fin dai tempi di Eschilo, il *philánthropos* per antonomasia, e ne dà dimostrazione consegnando agli uomini il fuoco, quindi la possibilità di accedere alla conoscenza delle arti e di pervenire così alla *paideía*. Questo nesso tra *philanthropía* e *paideía* resta tuttavia solo implicito in Eschilo e nel mondo greco, mentre i Romani chiuderanno il cerchio: se è in virtù della sua *philanthropía* che Prometeo dona la *paideía* agli uomini, quest'ultima, a sua volta, deve riconfluire nella *philanthropía* grazie alla quale ha potuto avere origine.

\* La relazione da cui il presente contributo deriva è stata concepita in occasione della giornata di studi su Prometeo. Mito e intermedialità all'interno del progetto culturale di Facoltà "Convergenza e distanza" (Università della Svizzera italiana, Facoltà di comunicazione, cultura e società). A Marco Maggi e Maddalena Giovannelli va tutta la mia gratitudine per le fatiche profuse nel corso della durata dell'intero progetto. Mi fa poi piacere ringraziare Andrea Balbo, Elisa Della Calce, Federica Lazzerini e due anonimi revisori per i numerosi consigli ricevuti, che hanno contribuito non poco al miglioramento del contributo. Va da sé che qualunque errore o imprecisione è da imputare esclusivamente all'autore.

---

<sup>1</sup> La prima formulazione della categoria dei miti del progresso, in opposizione a quelli dell'età dell'oro, si deve a L. PRELLER, 'Die vorstellungen der alten, besonders der Griechen, von dem ursprunge und den ältesten schicksalen des menschlichen geschlechts', *Philologus*, 7, 1852, pp. 1-60.

<sup>2</sup> Sul ruolo di Prometeo nei miti del progresso, a partire da Esiodo, cfr. anche L. PRELLER, 'Die vorstellungen der alten, besonders der Griechen, von dem ursprunge und den ältesten schicksalen des menschlichen geschlechts', pp. 49-60; A. GRILLI, 'La posizione di Aristotele Epicuro e Posidonio nei confronti della storia della civiltà', *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, 86, 1953, pp.3-44, p. 33; L. EDELSTEIN, *The Idea of Progress in Classical Antiquity*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1967, pp. 7, 44, 61, 65-66; R. MÜLLER, *Die Entdeckung der Kultur: antike Theorien über Ursprung und Entwicklung der Kultur von Homer bis Seneca*, Düsseldorf, 2003, pp. 110-123; J. SCHERR, *Die Zivilisierung der Barbaren. Einse Diskursgeschichte von Cicero bis Cassius Dio*, Berlin/Boston 2023, p. 40.

<sup>3</sup> Per il lessico relativo invece alla nozione di progresso e non del suo risultato cfr. soprattutto L. EDELSTEIN, *The Idea of Progress in Classical Antiquity*, pp. 92, 146-147. Va sottolineato come invece il vocabolo *humanitas* compaia sovente in versioni latine del mito del progresso: cfr. ad esempio Cic. *De orat.* I ,32-33; *Sest.* 90-92; Vitr. II, *praef.*; II, 1, 7; Tac. *Agr.* 21.

<sup>4</sup> Cfr. C. MORO, 'Le nobili spoglie di un mito: Prometeo nella poesia latina da Cicerone a Claudiano', *Aevum Antiquum*, N.S. 12-13, 2012-2013, pp. 141-215, p. 141; M. P. PATTONI, 'Manipolazioni di un mito: Prometeo tra antichi e moderni', *Rhesis*, Linguistics and Philology, 11.1, 2020, pp. 134-153, p. 148. Cfr. anche A. BALBO, 'Christopher Nolan, Prometeo e la vecchietta: divagazioni tra Oppenheimer, la *Rhetorica ad Herennium*, Leopardi e Pirandello', *ClassicoContemporaneo* (Presenze classiche), 9, 2023, pp. 47-53.

<sup>5</sup> Testo latino tratto da L. HOLFORD-STREVS (ed.), *Auli Gelli Noctes Atticae*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2020; traduzione mia.

<sup>6</sup> Per uno stato dell'arte con bibliografia aggiornata rinvio a S. MOLLEA, *Humanitas in the Imperial Age. From Pliny the Younger to Symmachus*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, cds. 2024. Tra i contributi più recenti sull'*humanitas*, non soltanto in relazione al contributo gelliano, mi limito a citare M. BETTINI, *Homo sum. Essere "umani" nel mondo antico*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 92-102; F. BOLDRER, 'L'*humanitas* nella letteratura latina arcaica: le interpretazioni nell'epica e nella commedia e il giudizio di Gellio', in M. BAMBOZZI (a cura di), *Paradigmi d'identità. Tradurre e interpretare i classici*, Ancona, affinità elettive, pp. 53-76; M. ELICE, 'Per la storia di *humanitas* nella letteratura latina fino alla prima età imperiale', *Incontri di Filologia*

- Classica*, 15 (2015–2016), 2017, pp. 253-295; C. HØGEL, *The Human and the Humane. Humanity as Argument from Cicero to Erasmus*, Göttingen/Taipei, V&R unipress/National Taiwan University Press, 2015; R. TOLEDO MARTIN, ‘Lucubrations Gellianae, sive quem in modum Gellius usus sit vocabulo quod est humanitas et quantum intersit inter eius usum et eius definitionem’, in A. M. MARTÍN RODRÍGUEZ (ed.), *Linguisticae Dissertationes. Current Perspectives on Latin Grammar, Lexicon and Pragmatics. Selected Papers from the 20th International Colloquium on Latin Linguistics (Las Palmas de Gran Canaria, Spain, June 17–21, 2019)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2021, pp. 161-170. Sul passo gelliano in questione ancora fondamentale R. A. KASTER, ‘Humanitas and Roman Education’, *Storia della storiografia*, 9, 1986, pp. 5-15.
- <sup>7</sup> Anche nel caso dell’*humanitas* in Cicerone la bibliografia è notevole: rinvio pertanto a quella raccolta in S. MOLLEA, ‘*Humanitas* dei giudici, colpevolezza dell’imputato in alcune orazioni ciceroniane?’, in A. BALBO (a cura di), Atti del Convegno dell’Università di Torino, 22-23 novembre 2021 *Da Cicerone al Digesto: interazioni fra oratoria giudiziaria, retorica e diritto tra l’età repubblicana e imperiale*, *Ciceroniana Online*, VI, 2, 2022, pp. 233-257; E. DELLA CALCE, S. MOLLEA, ‘Per uno stato modello: *odium regni* e *humanitas* nel *De republica* ciceroniano’, in F. ALESSE, L. GIOVANNETTI (a cura di), *Le metamorfosi dell’odio. Percorso interdisciplinare tra storia, filosofia, letteratura*, Torino, Rosenberg&Sellier, 2023, pp. 123-143.
- <sup>8</sup> Testo latino tratto da T. REINHARDT (ed.), *M. Tulli Ciceronis Academicus Primus – Fragmenta et testimonia Academicorum librorum – Lucullus*, Oxford, Oxford University Press, 2023; traduzione mia.
- <sup>9</sup> “Mancipia esse oportere neque formidulosa neque animosa. Qui praesint esse oportere, qui litteris atque aliqua sint humanitate imbuti, frugi, aetate maiore quam operarios, quos dixi”, “È opportuno che gli schiavi non siano timorosi né troppo coraggiosi. E coloro che li comandano è opportuno che abbiano almeno un’infarinatura nelle lettere e siano un minimo colti, e moderati e più vecchi dei lavoratori di cui parlo”, traduzione mia. Cfr. I. LEONARDIS, ‘*L’Humanitas*, secondo Varrone. La memoria della stirpe umana’, *Athenaeum*, 106, 2, pp. 516-532, p. 527.
- <sup>10</sup> Testo latino tratto da W. D. C. DE MELO (ed.), *Varrò: De lingua Latina. Volume I. Introduction, Text, and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2019; traduzione tratta da A. TRAGLIA, *Marco Terenzio Varrone. Opere*, Torino, Utet, 1974, con modifiche.
- <sup>11</sup> I. LEONARDIS, ‘*L’Humanitas*, secondo Varrone. La memoria della stirpe umana’, p. 526.
- <sup>12</sup> Cfr. e.g. le celeberrime occorrenze di Cic. *De orat.* III, 127; *Archia* 4; Sen. *Ep.* 88, 30; Tac. *Agr.* 21, per cui si rinvia ancora a S. MOLLEA, *Humanitas in the Imperial Age. From Pliny the Younger to Symmachus, passim* per ulteriori approfondimenti. Sulle arti liberali in Cicerone cfr. K. TEMPEST, ‘Cicero’s *Artes Liberales* and the Liberal Arts’, *Ciceroniana Online*, 4, 2, 2020, 479-500.
- <sup>13</sup> Testo greco tratto da M. L. WEST (ed.), [*Aeschylus*] *Prometheus*, Stuttgart, Teubner, 1992; traduzione italiana tratta da F. CONDELLO (a cura di), *Prometeo. Variazioni sul mito*, Milano, Marsilio, 2022.
- <sup>14</sup> Cf. M. P. PATTONI, ‘Manipolazioni di un mito: Prometeo tra antichi e moderni’, pp. 139-141. Sull’opposizione tra uomini e dei in questi versi iniziali cfr. anche Cf. D. J. CONACHER, *Aeschylus’ Prometheus Bound. A Literary Commentary*, Toronto/Buffalo/

- London, University of Toronto Press, 1980, p. 33; M. GRIFFITH, *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 84.
- <sup>15</sup>J. DE ROMILLY, *La douceur dans la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2011 [I ed. 1979], p. 45.
- <sup>16</sup>«Ma ora Socrate – disse – ascolterai anche la φιλαθροπία di quest'arte», traduzione mia.
- <sup>17</sup>Sul ruolo centrale dell'agricoltura nei miti del progresso cfr. ad esempio L. EDELSTEIN, *The Idea of Progress in Classical Antiquity*, p. 44; R. MÜLLER, *Die Entdeckung der Kultur: antike Theorien über Ursprung und Entwicklung der Kultur von Homer bis Seneca, passim*.
- <sup>18</sup>R. VICCEI, 'Fuoco e fango. Il mito di Prometeo nella documentazione archeologica greca e romana', *Aevum Antiquum*, N.S. 12-13, 2012-2013, pp. 217-272.
- <sup>19</sup>Per questa differenza interpretativa cfr. da un lato il pionieristico J. D. BEAZLEY, 'Prometheus fire-lighter', *American Journal of Archaeology* 43, 2, 1939, pp. 618-639, seguito da R. VICCEI, 'Fuoco e fango. Il mito di Prometeo nella documentazione archeologica greca e romana', pp. 225-245 e, dall'altro, P. CIPOLLA, 'Il Prometeo satiresco di Eschilo: *Pyrkaeus* o *Pyrphoros*?', *Aevum Antiquum*, N.S. 12-13, 2012-2013, pp. 83-112, p. 98.
- <sup>20</sup>Cfr. la bibliografia raccolta da P. CIPOLLA, 'Il Prometeo satiresco di Eschilo: *Pyrkaeus* o *Pyrphoros*?', p. 98 n. 67.
- <sup>21</sup>Cfr. nello specifico S. MOLLEA, 'Aulus Gellius' definition of *humanitas*, Aelius Aristides and Willem Canter', in A. F. ARAÚJO, C. MARTINS, H. M. CARVALHO, J. P. SERRA E J. MAGALHÃES (a cura di), *Paideia & Humanitas. Formar e educar ontem e hoje*, Ribeirão, Húmus, pp. 147-156.
- <sup>22</sup>Testo tratto da D. R. SHACKLETON BAILEY (ed.), *Cicero. Epistulae ad Quintum Fratrem et M. Brutum*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980; traduzione mia.
- <sup>23</sup>«Sono presenti degli Ateniesi, da cui si ritiene che l'*humanitas*, la cultura, la religione, l'agricoltura, il diritto e le leggi siano nate e poi state distribuite in tutte le terre», traduzione mia. Cfr. anche Plinio il Giovane, *Epistula* 8, 24, 2. Per approfondimenti si rinvia a S. MOLLEA, *Humanitas in the Imperial Age. From Pliny the Younger to Symmachus, passim*.
- <sup>24</sup>Per uno *status quaestionis* cfr. J.-P. CÈBE, *Varron, Satires Ménippées. Édition, traduction et commentaire, II, Prometheus liber - Sesqueulixes*, Rome, École française de Rome, 1996, pp. 1766-1767.
- <sup>25</sup>J.-P. CÈBE, *Varron, Satires Ménippées. Édition, traduction et commentaire, II, Prometheus liber - Sesqueulixes*, p. 1767.
- <sup>26</sup>«Nessun mortale mi ascolta, ma il deserto inospitale che occupa a perdita d'occhio i campi della Scizia», traduzione mia.
- <sup>27</sup>E. BIONDI, *Erodoto e gli Sciti. Schiavitù, nomadismo e forme di dipendenza*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2020, p. 16.
- <sup>28</sup>Cfr. J. W. JOHNSON, 'The Scythian: His Rise and Fall', *Journal of the History of Ideas* 20, 2, 1959, pp. 250-257.
- <sup>29</sup>Per un regesto delle testimonianze legate agli Sciti nella letteratura latina cfr. A. GERSTACKER, A. KUHNERT, F. OLDEMEIER, N. QUENOUILLE (a cura di), *Skythen in der lateinischen Literatur*, Berlin/München/Boston, Walter de Gruyter, 2015.
- <sup>30</sup>Testo latino tratto da C. MAYHOFF (ed.), *C. Plini Secundi Naturalis Historiae libri XXXVII*. voll. I-V, Stuttgart, Teubner, 1967<sup>2</sup>; traduzione mia.

- <sup>31</sup>Testo latino tratto da M. WINTERBOTTOM (ed.), *M. Tulli Ciceronis De officiis*, Oxford, Oxford University Press, 1994; traduzione mia.
- <sup>32</sup>Per approfondimenti sul rapporto tra *humanitas* e *inmanitas* cfr. S. MOLLEA, *Humanitas in the Imperial Age. From Pliny the Younger to Symmachus*.
- <sup>33</sup>«Anche la sfrenata ferocia degli Sciti è placata da una qualsiasi clemenza di *humanitas*», traduzione mia.
- <sup>34</sup>«C'è qualcosa presso gli Sciti di plasmato dalla ragione umana? E quel popolo selvaggio di uomini che infuria guidato sempre da un'efferatezza crudele e disumana poté trovare qualcosa di giusto nel fissare i suoi riti religiosi?», traduzione mia. Per una più ampia panoramica sull'*humanitas* in Firmico Materno cfr. S. MOLLEA, *Humanitas in the Imperial Age. From Pliny the Younger to Symmachus*. Per il rapporto tra il sostantivo *humanitas* e l'aggettivo *humanus* (e *inhumanus*) cfr. nello specifico S. MOLLEA, 'Did Fully Fledged *humanitas* Exist before the Ciceronian Age? A Study on the Relation between *humanus*, its Comparative and Superlative, and the Noun *humanitas*', *Mnemosyne*, online, 2023, pp. 1-21.
- <sup>35</sup>«Vivono nelle tenebre e in un porcile, a meno che il foro non sia un porcile e i più tra gli uomini di oggi debbano essere considerati dei maiali», traduzione mia.
- <sup>36</sup>Cfr. G. ZAGO, *Sapienza filosofica e cultura materiale. Posidonio e le altre fonti dell'Epistola 90 di Seneca*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 153 e n. 27. Sul platonismo di Varrone cfr. D. GATTAFFONI, *Varrone accademico e menippeo*, Milano, Prometheus, 2021.
- <sup>37</sup>W. STROH, 'De origine uocum humanitatis et humanismi', *Gymnasium*, 115, 6, 2008, pp. 535-571, pp. 551-552.





GUIDO MILANESE

*Prometheus Anglicus. Note periferiche\**

Greek tragedy was not very popular in England up to the end of the 18<sup>th</sup> century: it offended the aesthetic and moral sensibilities of the age. However, the Latin version of Aeschylus's tragedies, published by Thomas Stanley in 1663, achieved a remarkable circulation and was reprinted even abroad. After Stanley's Latin translation, several English translations and commentaries, particularly of the *Prometheus*, were published in the 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> century; even if a detailed history of this topic is still a *desideratum*, it is interesting to notice that J.H. Newman regarded this tragedy as a real masterwork, and that Browning's interpretation of a difficult passage is similar to that offered by an ancient, *scholion*, already published by Stanley.

*1. Storie di traduzioni, ricordate e dimenticate, e di lettori, ricordati e dimenticati*

Shelley, certo, moglie e marito, la lunga, sotterranea, traccia di Milton, e anche un po' Byron: pure, Prometeo nella cultura inglese non vive solo nei grandi nomi, ma anche in un tessuto connettivo di traduttori e commentatori. Figure minori, 'periferiche', poco influenti nell'immagine della cultura generale, come appare da un qualche disdegno di Raymond Trousson, l'autore della più massiccia e documentata storia del tema prometeico nella letteratura europea: nel Settecento, sostiene l'autore, le traduzioni non apportarono un sostanziale aumento dell'interesse per Eschilo e in particolare per il *Prometeo*:<sup>1</sup>

Au total, le substrat des siècles précédents se révèle mince: manifestement, ce n'est plus dans les compilations érudites que les auteurs du siècle des Lumières puisaient leur connaissance du mythe de Prométhée. Faut-il croire alors que c'est l'œuvre d'Eschyle qui vient au

premier plan ? que les traductions du Père Brumoy, de Lefranc de Pompi-gnan, de La Porte du Theil en France ; de Goldhagen ou de Achtsnicht en Allemagne ; de Conzati, Cesarotti ou Pasqualoni en Italie ; de Morell ou de Potter en Angleterre, – que ces traductions avaient contribué à faire connaître et apprécier l’auteur du Prométhée enchaîné ? Au contraire, Eschyle fut, semble-t-il, aussi maltraité et méconnu qu’au XVII<sup>me</sup> siècle.

Trousson non considera evidentemente significative le traduzioni, neppure quella latina di Stanley, alla quale si riferisce solo menzionando Edgar Quinet, che nel suo *Prométhée* riconduce appunto a Stanley la ‘cristianizzazione’ di Prometeo.<sup>2</sup>

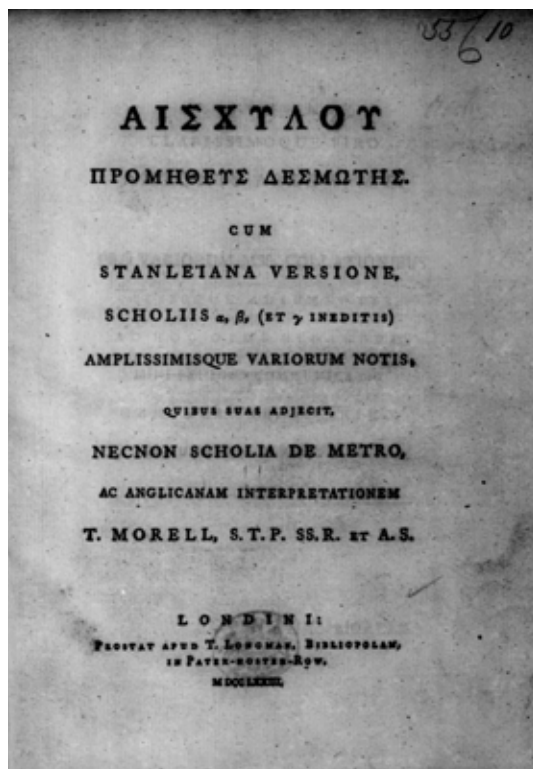
In realtà, nella costruzione della ricezione di un testo le traduzioni hanno sempre una grande importanza: ancora un secolo fa, Pasquali osservava che era la conoscenza del greco a costituire la vera eccellenza culturale negli strati culturalmente più alti della popolazione inglese:<sup>3</sup> la traduzione era dunque necessaria per raggiungere un pubblico meno elitario. Ma la tragedia greca, e particolarmente quella eschilea, attirava poco per ragioni di sensibilità estetica e anche ‘morale’. Come ha notato Robert Garland, fondandosi su giudizi di Coleridge e di David Hume, la tragedia greca, diversamente, ad esempio, dall’Omero di Pope, colpiva negativamente l’uomo colto del Settecento: «In part the reason for the failure of Greek tragedy to attract the attention of any translator of distinction before the middle of the nineteenth century was the fact that it offended the aesthetic and moral sensibilities of the age».<sup>4</sup>

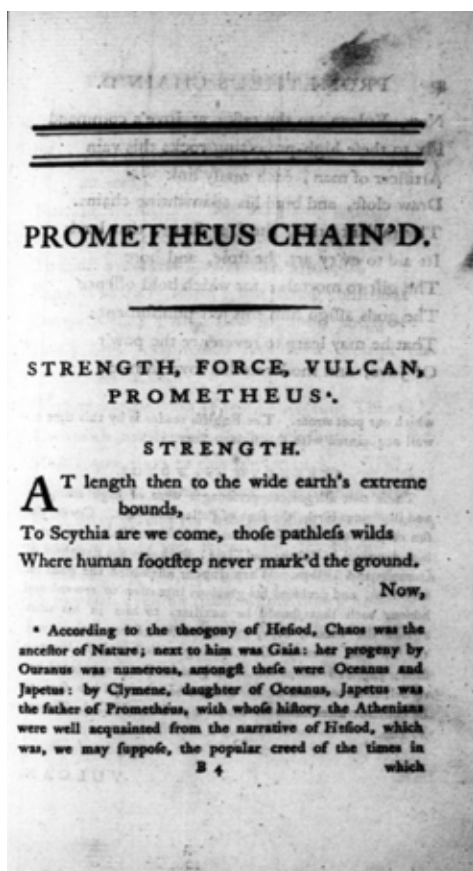
Proprio per queste ragioni spicca la traduzione latina delle tragedie di Eschilo, pubblicata da Thomas Stanley nel 1663, insieme al testo greco e a un ricco commento. L’influenza di quest’opera sulla filologia del tempo fu profonda; venne riconosciuta non solo come la più importante edizione di Eschilo fino ad allora pubblicata, ma fu anche, particolarmente per il commento, un’edizione capace di mantenere la propria autorevolezza per molto tempo.<sup>5</sup> Una studiosa di Stanley, Margaret Arnold, ha notato che l’importanza culturale dell’opera di Stanley consiste nella struttura dell’edizione, che era la prima in grado di raggiungere un pubblico non specializzato, grazie alla traduzione latina, e insieme gli studiosi specializzati, grazie al testo greco e al commento; l’influenza dell’edizione perdurò a causa delle ristampe del testo durate più di un secolo:<sup>6</sup>

Since Stanley presented the first Aeschylean text, translation, and commentary for a non-specialized audience, the ideas he communicated are important for students of later Restoration and eighteenth-century poets and translators. In fact, the circulation of Stanley’s work increased with Jan Cornelis de Pauw’s re-edition, which included the 1663 commentary (The Hague 1745), and, even later, with Samuel Butler’s *Aeschylus* (Cambridge 1809), which contained many of Stanley’s manuscript addenda as well as original notes.

Nei confronti della traduzione latina sembra che gli studiosi recenti abbiano, ancora una volta, scarso interesse: ma della sua alta qualità si accorse un lettore d'eccezione, Ezra Pound, confrontando, nell'*Agamennone*, la traduzione latina di Stanley con quella di Browning, «to the infinite advantage of the Latin, and the complete explanation of why Browning's Aeschylus, to say nothing of forty other translations of Aeschylus, is unreadable».<sup>7</sup> L'unica altra osservazione in merito alla traduzione di Stanley che meriti di essere riportata è quella della voce eschilea nel *Catalogus Translationum et Commentariorum*: Stanley è in realtà in debito (non riconosciuto) con la traduzione di Matthias Garbitius (o Grabitius: Matija Grbić o Matthias Grabitz, professore a Tübingen), che pubblicò una traduzione in prosa del *Prometeo* a Basilea nel 1559; la traduzione venne riutilizzata in seguito.<sup>8</sup> Ma certamente alla diffusione dell'opera di Stanley contribuì la sua fama di traduttore e poeta; e alla serietà dell'opera la sua conoscenza del mondo classico, che trovò una formidabile manifestazione nella sua *History of Philosophy* (1655-1660), una poderosa opera in tre volumi dedicati alla filosofia greca, più un volume di *History of the Chaldaick Philosophy* (1662). L'opera venne ristampata varie volte, tradotta in francese e latino e utilizzata anche in Olanda da Jan Cornelis de Pauw, che nel 1745 produsse un'edizione di Eschilo.<sup>9</sup>

Nel 1767 il *Prometeo* venne tradotto in inglese da un altro personaggio notissimo al suo tempo, Thomas Morell (1703-1784), librettista per Georg Friedrich Händel (divenuto nel frattempo George Frideric Handel), poeta, traduttore, soprattutto di poesia tragica greca ma anche di Seneca, autore o revisore di opere di lessicografia greca e latina, organista, ecclesiastico di scarsa fortuna. Il suo *Prometeo* apparve nel 1773: ciò che più interessa è la traduzione inglese, pudicamente confinata alla fine del massiccio volume di quasi quattrocento pagine, che ristampano la versione latina di Stanley, ormai un classico; a distanza di più di cent'anni dalla pubblicazione di Stanley, l'edizione di Morell aggiunge materiale scoliastico nuovo, una collezione di *notae variorum*, e appunto la propria versione inglese.<sup>10</sup> Dal catalogo delle biblioteche inglesi risultano diverse ristampe di quest'opera (1773, 1781, 1798)<sup>11</sup>. Del 1804 è un'edizione, definita *editio altera recognita* (pubblicata a





L'inizio della traduzione di R. Potter, 1779<sup>2</sup>

scrive alla sorella Harriett:<sup>13</sup>

The Prometheus is a wonderful composition, the work of an author with gigantic conceptions, worth all the tragedies of the stiff, cold, artificial, dignified Sophocles.

Nei giorni seguenti Newman legge e traduce i *Sette contro Tebe*, i *Persiani* e l'*Agamennone*, e rivede il *Prometeo* il 30 agosto, e poi in seguito fino ai primi di novembre, come tutti gli altri testi studiati, in modo da assimilarli a fondo. Sull'ammirazione per Eschilo Newman ritorna ancora in una lettera di pochi giorni dopo alla sorella Jemina, reiterando la contrapposizione tra la forza di Eschilo e la freddezza di Sofocle (definito «dry, stiff, formal, affected, cold, prolix, dignified»), riferendosi in particolare ancora al *Prometeo*. Newman apprezza la traduzione di Potter, e dice alla sorella (che evidentemente non era in grado di leggere l'originale):<sup>14</sup>

I hope when I have taken my degree to read Potter's translation to you; it is a very good one, though of course it cannot be supposed to come up to the unapproachable beauties of the original; I am sure you will like it; you may feed on metaphors in it for days together, since Æschylus very seldom spe-

Eton *apud M. Pote et E. Williams*) che sembra costituire una riedizione a uso scolastico.

La traduzione inglese più durevole di tutto Eschilo, questa volta, non del solo *Prometeo*, fu certamente quella di Robert Potter (1721-1804), anch'egli un ecclesiastico anglicano di modeste fortune. Traduttore di tutti i tragici greci, nel 1777 pubblicò il suo Eschilo, che ebbe notevole risonanza, assicurando all'ormai quasi sessantenne Potter una fama che non aveva mai raggiunto precedentemente; e, ciò nonostante, la scarsa simpatia nei suoi confronti da parte del potentissimo Dr Johnson.<sup>12</sup>

La tragedia greca era finalmente entrata, anche grazie a queste traduzioni, nella cultura generale; il cambiamento di gusto dal Settecento all'Ottocento si vede anche nel fiorire di edizioni e commenti a questi testi. Il *Prometeo*, in particolare, è oggetto di una nota di uno studente non comune, John Henry Newman, che nell'agosto del 1821 traduce tutta la tragedia in tre giorni, e il 16 agosto

aks without a metaphor. Sometimes he runs into the turgid and bombastic, venial fault compared to his excellences [...]

La promessa di leggere la traduzione di Potter ritorna in una lettera dell'11 dicembre dello stesso anno 1821; l'entusiasmo di Newman per Eschilo non accenna a diminuire, al punto di avere iniziato a imparare a memoria i cori eschilei e di avere in mente di comporre la musica per un paio di essi; e sempre la traduzione di Potter, questa volta anche di Sofocle, viene promessa alla madre.<sup>15</sup>

Le note di Newman mostrano appunto quella funzione della traduzione alla quale si accennava all'inizio di questa ricerca, cioè assicurare la lettura dei testi greci anche alle persone di media cultura ma non in grado di leggere l'originale. Dopo la traduzione di Potter, in pieno Ottocento spicca certo il nome dei Browning, dei quali si parlerà qui a poco; ma non va dimenticato l'infelice John Selby Watson (1804-1884), un ecclesiastico anglicano che rischiò di essere impiccato per aver ucciso la moglie, il conseguente tentativo di suicidarsi non avendo raggiunto lo scopo.<sup>16</sup> Il suo *Prometeo* (1870) non presenta traduzione, ma un ricco commento filologico e linguistico: dai lontani tempi di Stanley è cambiato il mondo della ricerca; Watson segue il testo del Dindorf (1827), che costituiva l'edizione di riferimento dell'epoca, e il suo orizzonte filologico è ormai quello aggiornato della filologia internazionale.<sup>17</sup>

## 2. Speranze e attese

Il *Prometeo in Germania* di Fabio Turato<sup>18</sup> è sicuramente un modello al quale riferirsi per sviluppare questi appunti di lettura in una ricerca completa. Nel frattempo, si potrà ricorrere alla lente d'ingrandimento laddove lo sguardo complessivo dello storico non sia ancora possibile. In una ricerca di alcuni anni fa era stata studiata la storia dell'interpretazione di un noto passo del *Prometeo*, quello relativo alle «cieche speranze» (vv. 248-253), che riporto nella traduzione di Federico Condello (p. 92):<sup>19</sup>

PROMETEO

A chi mi è amico fa pietà vedermi.

CORO

È questa la tua colpa? O sei andato anche oltre?

PROMETEO

Ho distolto lo sguardo degli uomini - l'ho fatto - dalla morte

CORO

Qual è la medicina che hai trovato, per questa malattia?

PROMETEO

Io li ho colmati di speranze cieche

CORO

Bel vantaggio, bel dono hai fatto agli uomini

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ

καὶ μὴν φίλοις ἔλινός εἰσορᾶν ἐγώ.

ΧΟΡΟΣ

μή πού τι προύβης τῶνδε καὶ περαιτέρω;

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ

θνητούς γ' ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον.

ΧΟΡΟΣ

τὸ ποῖον εὐρών τῆσδε φάρμακον νόσου;

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ

τυφλὰς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώικισα.

ΧΟΡΟΣ

μέγ' ὠφέλημα τοῦτ' ἔδωρήσω βροτοῖς.

Nel 1833 esce il *Prometeo* di Elizabeth Browning, in cui la traduzione del verso 252 (τυφλὰς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώικισα) suona «Blind Hopes I sent among them». La seconda traduzione (1850) propone «I set blind Hopes to inhabit in their house». La complessiva revisione della traduzione fu profondissima, e di fatto si tratta di testi diversi; le recensioni alla prima versione, non tutte favorevoli, vennero prese sul serio dall'autrice, che giunse a criticare la propria opera giovanile in modo molto severo. Parecchi studi hanno accuratamente esaminato la differenza tra le due edizioni in rapporto allo sviluppo poetico dell'autrice nel periodo intercorrente tra il 1833 e il 1850;<sup>20</sup> una nota di dettaglio, che mi pare sfuggita a chi si è dedicato al confronto tra l'edizione del 1833 e quella del 1850, è che verisimilmente la traduzione riecheggia quella del Potter, che la traduttrice ben conosceva, richiamandolo già nella prefazione all'edizione del 1833 (p. vii): Potter traduceva infatti «I sent blind Hope t'inhabit in their hearts».

Robert Browning, in *Christmas-Eve and Easter-Day* (*Easter-Day*, XII, 329-335), riecheggia l'espressione, menzionando esplicitamente Eschilo:

But, do you see, my friend, that thus  
You leave St. Paul for Aeschylus?  
– Who made his Titan's arch-device  
The giving men blind hopes to spice  
The meal of life with, else devoured  
In bitter haste, while lo! death loured  
Before them at the platter's edge!

Nella loro corrispondenza i due coniugi si scambiano idee in merito al significato del verso eschileo: Elizabeth Browning dà per scontato che si tratti appunto di «hopes of immortality», e il marito si lancia in una breve *tirade* a proposito delle banali affermazioni in merito a questo tremendo interrogativo:

*R.B. to E.B.B. Tuesday Morning. [Post-mark, March 12, 1845].*

he (= Prometheus) shall achieve the salvation of man, body (by the gift of fire) and soul (by even those τυφλαὶ ἐλπίδες, hopes of immortality), and so having rendered him utterly, according to the mythos here, independent of Jove – for observe, Prometheus in the play never talks of helping mortals more, of fearing for them more, of even benefiting them more by his sufferings.

*R.B. to E.B.B. Saturday Night, March 1 [1845].*

I forget your version (it was not yours, my 'yours' then; I mean I had no extraordinary interest about it), but the original makes Prometheus (telling over his bestowments towards human happiness) say, as something περαιτέρω τῶνδε, that he stopped mortals μὴ προδέρκεσθαι μόνον – τὸ ποῖον εὐρών, asks the Chorus, τῆσδε φάρμακον νόσου. Where to he replies, τυφλὰς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώκισα (what you hear men dissertate upon by the hour, as proving the immortality of the soul apart from revelation, undying yearnings, restless longings, instinctive desires which, unless to be eventually indulged, it were cruel to plant in us, &c. &c.).

Quest'interpretazione appare quasi scontata: ma, sulla traccia della lettura del corrispondente passo 'prometeico' di Esiodo proposta dal Verdenius, si può proporre, come è stato fatto di recente, che τυφλαὶ ἐλπίδες siano in realtà 'attese', orizzonti di aspettativa, non 'speranze':<sup>21</sup>

It should be borne in mind that the original meaning of ἐλπομαι is not 'to hope' but 'to suppose'. Ἐλπίς in the sense of 'hope' is only a specialization of the meaning 'expectation', which in its turn is a specialization of 'supposition'. There is ample evidence that the linguistic feeling of the Greeks was fully alive to this fact.

Per ricorrere appunto alla 'lente' cui sopra si faceva riferimento, la lettura dei Browning, che pone *elpis* in rapporto con la morte e con il 'nascondimento' della conoscenza della propria morte, è così ovvia nella letteratura eschilea che abbiamo qui sopra esaminato? *Spes caecas* suonava il latino di Stanley: come già osservato, per Potter, nella sua traduzione inglese, non c'è dubbio: «I sent blind Hope t'inhabit in their hearts»,<sup>22</sup> e così Morell, che infiocchetta un po' («Blind Hope, sweet lenitive of pain and care»); ma è interessante come dal commento di Watson emerga chiaramente che non si immagina nessun rapporto con l'attesa di immortalità, come pensava invece Elizabeth Browning, e come nel Novecento interpreterà Simone Weil, cristianizzando l'antico testo greco, ma di una semplice speranza di migliorare la propria condizione: «Whatever evils mortals suffer to day, they hope, in their inability to see the future, for improvement in their condition to-morrow»:<sup>23</sup> qualcosa di molto elementare, in fondo, e ben lontano sia dalla polemica di Robert Browning sia da quello che sarà, nel secolo successivo, la lettura misticheggiante di Simone Weil.<sup>24</sup>

Un magro bottino, dunque: ma in realtà Stanley e i suoi continuatori ci soccorrono ancora. Nella sua edizione lo studioso seicentesco stampa gli *scholia* noti alla sua epoca, quelli vittoriani, e riporta un commento antico che spiega il testo sia come Browning (immaginarsi di vivere per sempre) sia come Watson (miglioramente della propria vita pratica): se gli uomini avessero sempre davanti ai loro occhi la loro morte e non coltivassero attese<sup>25</sup> la vita umana diventerebbe impossibile, preda di continua tristezza e lamenti. Le ‘attese cieche’, infatti, permettono di immaginarsi di poter diventare ricchi, o di vivere eternamente:<sup>26</sup>

V.250. *Τυφλάς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώκισα*] εἰ γὰρ εἶχον οἱ ἄνθρωποι πρὸ ὀφθαλμῶν τὸν θάνατον, καὶ μὴ ἐλπίσι ἐβουκολοῦντο, ὁ μὲ προσδοκῶν ευδαίμων γενήσεσθαι καὶ περιεῖναι, καὶ ζῆν αεὶ, ὁ δὲ αὐτὸ τοῦτο καὶ ὅτι πλοῦσιος ἔσται, λύπαις ἂν ὀδυρμοῖς τὸν πάντα αἰῶνα διέφερον

Il commento antico è riprodotto nell'edizione di Morell (1773), e lo Schütz ripubblicava questo *scholion* nel IV volume della sua edizione eschi-

V.235. *Ἐρῶ δ' ἢ πρὸς ἀντὶ τῷ, ἐρῶ δ' ἐτόλμουσ,* κ' τὸ ἐξῆς μὲν ἦδους. *Δύναται κ' τολμῆς ἴδ,* ἀετιμῆς τιμῆς.

V.237. *Γὰρ τοὶ δύναται ἀντονωμῆ ἴδ* ἐς (ὕμ- πασιὰ καίμην ἢ τοὶ ἱρρυθμισμοὶ] ἱσανρωμαι. ἢ μεταφορὰ ἀπὸ τ' χορδῶν.

V.242. *Σιδνερόρων τῆ] ὁ τ' Ωκωιδῶν γυμνα- κῶν χορὴ ἰδὸν τ' Περμηθία κηκῶς κ' ἀθλίως πᾶ- σχοντα, φησὶ περὶ αὐτῶν, ἔστιν ἀγὰς σκληρῶφυχῶ κ' ἀμείλιχῶ] ὅστις ἔς (ὕμναγῆ τῶς σῶτις κηκοῖς. ἐρῶ δ' ὅ ὑπὲρ εἰσδῶν ἠδύλον πᾶσι, εἰσδῶσά τε ἰωμυδῶν τ' φυχῶν.*

V.247. *Μὴ πῦ τι σερῶδης]* ἐπὶ σερηγήσατο ὁ Περμηθυς, κ' εἶπεν ὅπ ἀντίλερον τῶ Διῶ, κ' ἔκ ἑ- σασα πῦ ἀνθρώπων πᾶσι διαφθερίματι, διὰ τῶτό μὲ ἐπιμάρησεν ὁ Ζεὺς ἕως. ἐρωτᾷ πάλιν αὐτὸν ὁ χορὴς, μὴ δ' ἔτερον τι ἤμαρτες ἀμαρτήμα; ὁ δ' ἔφησιν, ἐποίησα πῦ ἀνθρώπων μὴ περὶ ὀφθαλμῶν ἔχειν τ' δά- ραλον, κητοκίσιος ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας τυφλάς. ἤρωσιν ἐ

αὐτοῖς ἐποίησα τὸ νομῶζεν κ' ἐλπίζειν μὴ (ὕμμερον ἢ αὐτοῖν θανεῖν, ἢ τόνδε τ' κερῶν, κ' ἔπω δ' ἔλε βίω κηπῶν.

V.248. *Θητοῦς τ' ἕκαστος]* σερῶτερον, φησὶν, οἱ ἀνθρώποι περὶ ὀφθαλμῶν ἔχοντες τ' θάνατον, ἐκ ἐξῆς- χοντο εἰς τὸ ἐρῶζῆδς, ἢ ναυτίλληδς, ἢ ἄλλο τι ποιῶν, φοβέμενοι τ' θάνατον, μὴ ἐπιλθῶ αὐτοῖς. ἐρῶ δ' αὐτῶν ποιήσας ἀπειροπῶν, κ' ἐλπίδας αὐτοῖς ἐσθίσις τῶ ζῆν κ' μὴ γινώσκων πότε μᾶλλον αὐτοῖς ἐπιλαθῆι τ' θάνα- τῶ, αὐτῶν παρῶρτωα.

V.252. *Πρὸς τοῖσδε]* κ' ἔτι ἐρῶ, φησὶν, ἀνθρώ- πους παρῶσων κ' ἔδωκε τὸ πῦρ. εἶπα ἔφη ὁ χορὴς ὅτε κ' τῶν ἔχουσιν οἱ ἀνθρώποι τὸ φλόγας. *Ἰαπύκων πῦρ.* ὁ δ' ἔφησιν, ἀρ' ἔ πολλὰς ἐκαμάθισον] τῶ γηκας.

V.253. *Φλογοπῶν]* δυο εἰσὶν ὀνομάτια τῶ πῦρ, τὸ σιχηκῶν, κ' τὸ διακοκῶν. κ' σιχηκῶν μὲ πῦρ, αὐτὸ τὸ σιχηκῶν ὁ αὐθῆρ, διακοκῶν δ' αὐτὸ τὸ σερῶς ἰσπερσίαν ἠμῶρεων χρησιμῶν] ὅσφ φλογοπῶν ὁ Αἰσχύλῶ φησὶ, τῶτῆσ λαμῶρεσιν, φῶσ τὸ ἰαπυκῶδς

Commento al v. 248 nell'edizione di Stanley, 1663

lea. Il testo del Dindorf e l'edizione degli *scholia recentiora* pubblicati da Smyth coincidono con il testo vittoriano dello Stanley.<sup>27</sup> Sarebbe ozioso domandarsi se la Browning avesse o meno letto gli *scholia* pubblicati da Stanley e ripresi in seguito; può darsi, data la sua buona conoscenza del greco; ed è ugualmente ipotetico pensare che i Browning conoscessero l'edizione di Schütz<sup>28</sup>; più plausibile una dipendenza dall'edizione inglese dell'opera dello studioso tedesco, pubblicata nel 1810, che doveva avere conosciuto una buona circolazione in Inghilterra, ma il cui commento *ad locum* è meno incisivo.<sup>29</sup> Dipenda o no da propria autonoma lettura, l'interpretazione della Browning viene a coincidere in parte con quella dell'antico commentato-

re greco; sarà poi la Weil a porre in contatto l'esegesi di questi versi con la cristianizzazione di Prometeo: ma questa è davvero un'altra storia.

\* *Il presente articolo presenta osservazioni in un certo senso episodiche; ma il tipo di ricerca è già riconosciuto nel titolo del saggio e nel rinvio 'comparativo' alla monografia di Turato su Prometeo in Germania (cfr. nota 18). Mancano i riferimenti a Shelley e a Byron, le cui riflessioni sulla teoria e prassi della traduzione sono significative, ma ne sarebbe risultato uno studio diverso da quello, costruito su 'margini', qui presentato. Cfr. F. Rognoni, 'Appunti sul mito di Prometeo nel romanticismo inglese. Con una proposta di edizione della traduzione di P.B. Shelley del Prometeo Incatenato 1-314 (Bodleian ms. Shelley Add. cC 5. fols. 73-84)', in Prometeo. Percorsi di un mito tra antichi e moderni, citato qui appresso alla nota 19. Il complessivo articolo di S. Curran, 'The Political Prometheus', *Studies in Romanticism* 25, 3, 1986, pp. 429-455, è ricco di osservazioni interessanti ma sull'aspetto traduttivo, che qui principalmente interessa, non particolarmente incisive.*

---

<sup>1</sup> Cfr. R. TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Librairie Droz, 2001, pp. 247-248.

<sup>2</sup> Ivi, p. 110; E. QUINET, *Prométhée*, Bruxelles, Laurent, 1838, p. XIII. Trousson cita dall'edizione Paris 1857, p. X; della traduzione in quanto tale lo studioso belga non tratta.

<sup>3</sup> G. PASQUALI, 'Paradossi didattici', in *Pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1968, vol. I, pp. 151-164, p. 159. L'articolo uscì originariamente nel 1930.

<sup>4</sup> R. GARLAND, *Surviving Greek tragedy*, London, Duckworth, 2002, p. 139.

<sup>5</sup> Cfr. W. CHERNAIK, 'Stanley, Thomas (1625-1678), poet and classical scholar', in *Oxford Dictionary of National Biography*, May 2008 <<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-26281>> [accessed 10 April 2024], Oxford University Press, May 2008; M. ARNOLD, 'Thomas Stanley's "Aeschylus": Renaissance Practical Criticism of Greek Tragedy', *Illinois Classical Studies*, IX 1984, pp. 229-249, sottolinea che da Casaubon (1809) fino a Eduard Fraenkel (1950) gli studiosi di Eschilo concordano nel ritenere l'edizione di Stanley come centrale nella storia degli studi.

<sup>6</sup> Ivi, p. 230.

<sup>7</sup> E. POUND, *Literary essays of Ezra Pound*, ed. by T. Eliot, New York, New Directions Publishing Corporation, 1954, p. 270. Su Pound traduttore dalla tragedia greca,

- e critico delle versioni precedenti, cfr. P. LIEBREGTS, *Translations of Greek Tragedy in the Work of Ezra Pound*, London, Bloomsbury Academic, 2019, pp. 22-25.
- <sup>8</sup> V. R. LACHMANN and F. E. KRANZ, "Aeschylus," in *Catalogus Translationum et Commentariorum*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1971, vol. II, pp. 5-25, p. 7, con notizie biografiche sullo studioso tedesco di origine istriana (1505-1559).
- <sup>9</sup> W. CHERNAIK, 'Stanley, Thomas (1625-1678)', p. 4. Su Cornelis de Pauw ed Eschilo cfr. R. GARLAND, *Surviving Greek tragedy*, cit. p. 122.
- <sup>10</sup> Su Thomas Morell informa R. SMITH, 'Morell, Thomas (1703-1784), classical scholar and librettist', in *Oxford Dictionary of National Biography*, May 2009 <<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-19201>> [accessed 15 March 2024]. Trousson menziona Morell solo nel breve passo citato qui sopra, p. 3.
- <sup>11</sup> Library Hub Discover, <<https://discover.libraryhub.jisc.ac.uk/>>, [accessed 15 March 2024].
- <sup>12</sup> Su Potter cfr. D. STOKER, 'Potter, Robert (1721-1804), translator and Church of England clergyman', in *Oxford Dictionary of National Biography*, Sept. 2004, <<https://www-oxforddnb-com.ezproxy.unicatt.it/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-22618>> [accessed 10 March 2024]; particolarmente sulle sue traduzioni dai tragici D. STOKER, 'Greek Tragedy with a Happy Ending: The Publication of Robert Potter's Translations of Aeschylus, Euripides, and Sophocles', *Studies in Bibliography*, XLVI (1993), pp. 282-302 (sui contrasti con Samuel Johnson cfr. p. 286 e 290).
- <sup>13</sup> J. H. NEWMAN, *The letters and diaries of John Henry Newman*, vol. I: *Ealing, Trinity, Oriel, February 1801 to December 1826*, ed. by I. Ker and T. Gornall, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 82.
- <sup>14</sup> Ivi, p. 84.
- <sup>15</sup> Newman era un eccellente musicista: cfr. la documentazione in G. MILANESE, 'Newman and Gregorian Chant', *Antiphon*, XX, 2 (2016), pp. 123-150. La lettera dell'11 dicembre 1821 si legge in J. H. NEWMAN, *The letters and diaries of John Henry Newman*, vol. I, p. 97; quella del 14 dicembre 1822 ivi, p. 157.
- <sup>16</sup> Notizie su Watson in W. COURTNEY and H. MATTHEW, 'Watson, John Selby (bap. 1804, d. 1884), scholar and murderer', in *Oxford Dictionary of National Biography*, Sept. 2004, <<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-28848>> [accessed 5 May 2024].
- <sup>17</sup> AESCHYLUS, ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ *The Prometheus vincetus of Aeschylus*, ed. by J. Watson, London; Edinburgh, Williams and Norgate, 1870.
- <sup>18</sup> F. TURATO, *Prometeo in Germania: storia della fortuna e dell'interpretazione del Prometeo di Eschilo nella cultura tedesca, 1771-1871*, Firenze, Olschki, 1988.
- <sup>19</sup> G. MILANESE, 'Dominare le attese (Prometeo, Epicuro e dintorni)', in *Prometeo. Percorsi di un mito tra antichi e moderni*, a cura di M. P. Pattoni, 'Aevum Antiquum' n. s. XII-XIII, 2012-2013, Milano, Vita e Pensiero, 2015, pp. 471-484, *atti delle Giornate di Studio 29 e 30 ottobre 2012; 3 e 4 dicembre 2013, Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia*.
- <sup>20</sup> La vicenda è studiata da C. DRUMMOND, 'A "Grand Possible": Elizabeth Barrett Browning's Translations of Aeschylus's "Prometheus Bound"', *International*

*Journal of the Classical Tradition*, XII (2006), pp. 507-562. Precisi confronti tra le due versioni sono offerti da A. FALK, 'Elizabeth Barrett Browning and Her Prometheuses: Self-Will and a Woman Poet', *Tulsa Studies in Women's Literature*, VII (1988), pp. 69-85. J. WALLACE, 'Elizabeth Barrett Browning: knowing Greek', *Essays in Criticism*, L (2000), pp. 329-353, sottolinea la buona conoscenza del greco da parte della poetessa, «the most scholarly woman poet of the nineteenth century» (p. 329), e nota come la versione del 1850 tenda a una 'cristianizzazione' di Prometeo: la versione è «permeated with Christian notions of sin, atonement, martyrdom and selflessness» (p. 332); sull'argomento note importanti anche nel già citato studio di A. FALK, 'Elizabeth Barrett Browning and Her Prometheuses'. Osservazioni significative sulla cultura classica della poetessa, particolarmente per il versante omerico, offre A.S. REISING, «Having dared to touch with bloody hands the verses»: Elizabeth Barrett Browning's Embodied Approach to the Homeric Corpus', *Victorian Poetry*, LXI (2023), pp. 161-186, che annuncia una monografia sull'argomento. La prefazione all'edizione del 1833 è studiata da E. ROSSI LINGUANTI, 'A voice of her own: la prefazione di Elizabeth Barrett alla traduzione del *Prometeo* di Eschilo', in *Prometeo. Percorsi di un mito tra antichi e moderni*, pp. 351-363

<sup>21</sup>Cfr. *ivi*, pp. 477-479, che si riferisce a W. VERDENIUS, 'A 'Hopeless' Line in Hesiod: "Works and Days" 96', *Mnemosyne*, IV s. 24 (1971), pp. 225-231, p. 230, da cui cito, ripreso in W. VERDENIUS, *A commentary on Hesiod Works and days, vv. 1-382*, Leiden, E.J. Brill, 1985, p. 70.

<sup>22</sup>AESCHYLUS, *The tragedies of Aeschylus translated*, ed. by R. Potter, London, W. Strahan - T. Cadell, 1779<sup>2</sup>, vol. I, p. 25.

<sup>23</sup>AESCHYLUS, ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ, p. 70.

<sup>24</sup>Sulle cristianizzazioni del *Prometeo* cfr. l'ampio studio di F. CONDELLO, «Battezzare Eschilo». Letture cristologiche del *Prometeo*', in *Prometeo. Percorsi di un mito tra antichi e moderni*, pp. 429-469. Sullo 'scivolamento' cristianizzante della Barrett Browning cfr. nota 19.

<sup>25</sup>Probabilmente il verbo indica che si tratta di attese illusorie: cfr. *Agamennone* 669: ἐβουκολοῦμεν φροντίσιν νέον πάθος.

<sup>26</sup>ΑΙΣΧΥΛΟΥ, ΤΡΑΓΩΔΙΑΙ ΕΠΤΑ: *Aeschyli tragoediae septem. Cum scholiis graecis omnibus; deperditorum dramatum fragmentis*. Versione & Commentario THOMAE STANLEII., Londini, Typis Jacobi Flesher: prostant verò apud Cornelium Bee, sub insignibus regalibus in vico vulgo dicto Little-Britain, MDCLXIII, p. b2: «Textum Aeschyli Graecum è Canterianâ editione, Scholia è Victorianâ de prompfimus». Stanley si riferisce a *AESCHYLI Tragoediae VII, in quibus praeter infinita menda sublata carminum omnium ratio hactenus ignorata nunc primùm proditur opera* GULIELMI CANTERI, Antwerp, Plantin, 1580 e a *AESCHYLI Tragoediae VII: quæ cum omnes multo quàm antea castigatiores eduntur, tum verò vna, quæ mutila & decurtata prius erat, integra nunc profertur: scholia in eadem, plurimis in locis locupletata, & in penè infinitis emendata* PETRI VICTORII cura et diligentia, [Genava], Ex officina Henrici Stephani, 1557.

<sup>27</sup>Cfr. H. SMYTH, 'The commentary on Aeschylus' Prometheus in the codex Neapolitanus', *Harvard Studies in Classical Philology*, XXXII (1921), pp. 3-82. Nell'edizione di C. HERINGTON, *The Older Scholia on the Prometheus Bound*, Leiden, E.J. Brill, 1972, p. 70, si legge un testo di contenuto simile, ma che mette in modo più

chiaro in rapporto la rimozione della paura della morte, della quale non si conosce il momento perché si è divenuti ciechi rispetto ad essa, con l'attività umana.

<sup>28</sup>Cito da AESCHYLI, *Tragoediae Quae Supersunt ac Deperditarum Fragmenta*, Recensuit et commentario illustravit CHR. GODOFR. SCHÜTZ. Vol. IV, *Scholia Graeca in septem Aeschyli quae extant Tragoedias*, Halae, In Bibliopolio Gebaueriano, MDCCCXXI; ma l'opera dello studioso tedesco ha una lunga storia editoriale, dall'edizione in 2 volumi, del 1782-1783, a quella in tre (1799-1801), a quella in 5 tomi (1809-1821).

<sup>29</sup>AESCHYLI, *Tragoediae quae supersunt*, Recensuit varietate lectionis, et commentario perpetuo illustravit C.G. SCHUTZ, Oxonii, Impensis Roberti Bliss, 1810, vol. I p. 41. Dal Library Hub Discover, <<https://discover.libraryhub.jisc.ac.uk/>>, [accessed 15 June 2024] risultano in totale 17 copie nelle biblioteche pubbliche inglesi.



CHIARA CAUZZI

## *Strategie e scelte rappresentative di una mostra bibliografica: Il mito di Prometeo, dagli antichi ai moderni*

The exhibition 'Il mito di Prometeo, dagli antichi ai moderni' has the aim to illustrate the stages of a journey that recreates the myth of Prometheus, from the ancient and modern editions of Esiodo and Eschilo works to the modern and contemporary rewritings from P. B. Shelley, Carl Spitteler and André Gide. The contribution focuses on strategies and choices that led to this exhibition, in its two locations, Biblioteca universitaria Lugano and Biblioteca cantonale of Lugano, with a focus on the notion of intermedial approach.

### *1. Introduzione*

La mostra bibliografica *Il mito di Prometeo, dagli antichi ai moderni* è nata da un'idea del micro-gruppo 'Miti in migrazione: intermedialità del mito', nell'ambito del Progetto culturale 'Convergenza e distanza' della Facoltà di comunicazione, cultura e società dell'Università della Svizzera italiana. La scelta di esporre alcuni volumi posseduti dalle Biblioteche, così come la loro disposizione all'interno delle teche, è legata anche ad un altro evento organizzato dal micro-gruppo dal titolo *Mito e intermedialità*, nel quale sono intervenuti Piero Boitani, professore emerito di Letterature comparate all'Università La Sapienza di Roma, Irina O. Rajewsky, docente all'Università di Mainz e Peppino Ortoleva, già professore di Storia e teoria dei media all'Università di Torino. Il concetto di intermedialità, ovvero la compresenza di due o più media, sistematizzato da Rajewsky, emerge chiaramente dalla presenza all'interno dell'esposizione di libri illustrati moderni e di xilografie inserite nei libri antichi.<sup>1</sup>

La Biblioteca universitaria Lugano, la Biblioteca cantonale di Lugano e la Biblioteca Salita dei Frati hanno collaborato all'iniziativa, mettendo a disposizione gli esemplari custoditi nelle loro Biblioteche.

L'intento dell'esposizione è stato quello di far conoscere, non solo ad un pubblico strettamente accademico ma ben più ampio, le edizioni sul mito di Prometeo presenti sul territorio, al fine di valorizzare i fondi librari in cui sono inserite e di mostrare come lo stesso mito si sia modificato nel corso del tempo ad opera di autori antichi e moderni.

La mostra bibliografica è stata realizzata in due differenti sedi: una prima volta presso la Biblioteca universitaria Lugano al livello 1, dal 30 marzo al 6 aprile 2022 in occasione della giornata di studi, organizzata dall'Università della Svizzera italiana in collaborazione con LAC edu, dal titolo *Prometeo. Mito e intermedialità*, e una seconda alla Biblioteca cantonale di Lugano dal 2 al 30 novembre al piano -1 in prossimità del banco prestiti negli orari di apertura.

## 2. La selezione degli oggetti

La curatrice della mostra bibliografica ha selezionato alcuni libri antichi e moderni, individuando gli esemplari secondo due categorie, le traduzioni dei classici e i rifacimenti moderni. Questi sono stati scelti dapprima con una verifica nei cataloghi elettronici e successivamente con la consultazione in loco. Sono stati utilizzati l'OPAC (On-line public access catalog) del Sistema bibliotecario ticinese (Sbt)<sup>2</sup> per i volumi presenti alla Biblioteca cantonale e alla Biblioteca Salita dei Frati e USI Reperio,<sup>3</sup> catalogo delle Biblioteche dell'Università, per i libri della Biblioteca universitaria Lugano. Gli esemplari messi in mostra sono qui proposti con l'indicazione della Biblioteca di appartenenza e della collocazione, suddivisi nei due diversi gruppi, partendo dagli autori antichi sino ad arrivare ai moderni:

- *I capi dell'opera del teatro antico e moderno italiano e straniero*, volume 2, Venezia presso Giacomo Curti nel 1789 (Biblioteca cantonale di Lugano, LGC FAIR 506/2);
- Aeschylus, *Prometeo legato* tragedia d'Eschilo recata dal testo greco in versi volgari e con annotazione illustrata, in Vinegia, nella stamperia Coleti, 1795 (Biblioteca Salita dei Frati, Biblioteca Abate Fontana (BAF 1454 3);
- Aeschylus, *Prometeo legato* tragedia di Eschilo dal greco originario recata in Toscana poesia dall'Abate Giuseppe Marotti, Roma, presso il Salomoni, 1795 (Biblioteca Salita dei Frati, Biblioteca Abate di Sagno, BAF 2170 2);
- Aeschylus, *Prometeo legato* tragedia in Tragedie di Eschilo, tradotte da Felice Belotti, tomo 1, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1821 (Biblioteca cantonale di Lugano, LGC 36 L 21);
- Aeschylus, *Les suppliants, Les Perses, Les sept contre Thèbes, Prométhée*

*enchaîné*, tome 1, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Société d'édition «Les belles lettres», 1920 (Biblioteca universitaria Lugano, BUL B 882 AES OEU);

- Aeschylus, *Tragedie* di Eschilo, tradotte da Ettore Romagnoli, con incisioni di A. De Carolis, Bologna, Zanichelli, 1922 (Biblioteca cantonale di Lugano, LGC 65 L/14);
- Aeschylus, *Prometeo legato* di Eschilo, tradotto da Domenico Ricci, Milano, Eroica, 1923 (Biblioteca cantonale di Lugano, LGC A PELL 364);
- Aeschylus, *Les suppliantes, Les Perses, Les sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné*, tome 1, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Société d'édition «Les belles lettres», 1984 (Biblioteca Universitaria Lugano);
- Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe's Werke*, Stuttgart, Gotta, 1830 (Biblioteca cantonale di Lugano, LGC 047 G 73);
- Vincenzo Monti, *Poemetti*, Milano, Resnati, 1839 (Biblioteca cantonale di Lugano, LGC MART 285);
- Carl Spitteler, *Prometheus und Epimetheus ein Gleichnis*, Jena, Eugen Diederichus, 1911 (Biblioteca cantonale di Lugano, LGC 53 C 6);
- Perry Bysshe Shelley, *Prometeo liberato*, traduzione di Carlo Faccioli, Firenze, Successori Le Monnier, 1902 (Biblioteca cantonale di Lugano, LGC 1 B 37);
- André Gide, *Il Prometeo male incatenato*, Firenze, Vallecchi, 1920 (Biblioteca cantonale di Lugano, LGC A 5481);
- Mary Shelley, *Frankenstein ovvero il Prometeo moderno*, Milano, Sugar, 1968 (Biblioteca cantonale di Lugano, LGC 072 PR 72).

Le edizioni delle *Metamorfosi* di Ovidio hanno accompagnato l'intera esposizione e in particolare è stata mostrata la xilografia presente nell'esemplare della Biblioteca Salita dei Frati.

- Publius Ovidius Naso, *Le Metamorfosi* di Ovidio, ridotte da Gio. Andrea dall'Anguillara, in ottava rima ... Di nuovo dal proprio auttore rivedute, et corrette, con l'annotationi di m. Gioseppe Horologgi, con postille, et con argomenti nel principio di ciascun libro di m. Francesco Turchi, in Venetia, appresso gli heredi di Pietro Dehuchino, 1588 (Biblioteca Salita dei Frati, BSF 90 Aa 9);
- Publius Ovidius Naso, *Le Metamorfosi* di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima, Venezia, presso Francesco de' Franceschi, 1571 (Biblioteca cantonale di Lugano, LGC 47 G 35).

Ciascun oggetto esposto è quindi inserito all'interno di una collezione speciale che ha sue caratteristiche e specificità.<sup>4</sup>

### 3. Il mito di Prometeo, dagli antichi ai moderni alla Biblioteca universitaria Lugano

La mostra allestita in occasione della giornata di studi è stata rivolta principalmente agli studenti, ai ricercatori e ai professori e si è svolta con una visita guidata. Oltre alle due teche dove i libri sono stati posizionati in orizzontale grazie all'utilizzo di magneti con le rispettive didascalie, sono stati adoperati anche due tavoli corredati di espositori.



Cauzzi Chiara, Mostra bibliografica *Il mito di Prometeo, dagli antichi ai moderni* alla Biblioteca universitaria Lugano

I volumi *Les suppliantes*, *Les Perses*, *Les sept contre Thèbes*, *Prométhée enchaîné*, pubblicati a Parigi nel 1920 e nel 1984 sono stati collocati in apertura, con l'intento di mostrare due delle edizioni custodite all'interno del fondo Braswell della Biblioteca universitaria Lugano.<sup>5</sup> La raccolta, che consta di 3532 volumi, è stata donata alla Biblioteca da Bruce Karl Braswell

(1933-2013), il quale studiò filologia classica presso l'Università di Toronto e conseguì il Dottorato di ricerca all'Università di Oxford. Insegnò nelle Università di Berlino e di Friburgo, concentrando principalmente i suoi studi sull'opera di Pindaro.

Una prima teca è stata dedicata agli antichi, ovvero alle traduzioni delle tragedie di Eschilo,<sup>6</sup> ponendo particolare attenzione ai traduttori delle singole opere, secondo un percorso rigorosamente cronologico.

Sono stati esposti *I capi dell'opera del teatro antico e moderno italiano e straniero*, *Prometeo legato* (Coleti, 1795), *Prometeo legato*, tradotto dall'Abate Giuseppe Marotti (Salomoni, 1795), *Prometeo legato* tradotto da Felice Belotti (1821), *Tragedie* tradotto da Ettore Romagnoli (1922) e *Prometeo legato* tradotto da Domenico Ricci (1923).

Di grande interesse è il discorso dell'editore sul *Prometeo* di Eschilo che descrive l'operazione del traduttore Melchiorre Cesarotti, contenuto all'interno de *I capi d'opera del teatro antico e moderno italiano*, pubblicato a Venezia presso Curti nel 1789:

Prometeo è uno di que' soggetti storico-favolosi che più diversificano in mano de' poeti, e che fanno errar qua e là la penna de' mitologi e il pennello de' pittori. Ciò che si potrebbe arrischiare come storico, o come verisimile,

intorno a Prometeo si è, che egli fosse egiziano e che fiorisse ai tempi di Cecrope, primo re di Atene, contemporaneo di Josuè. Del resto, la nascita, le azioni ed il fine di Prometeo non sono che un ammasso di assurdità diversificate in mille modi a seconda del bisogno e del capriccio. Da questo impasto trasse Eschilo la materia delle tre tragedie: la prima, col titolo di *Prometeo ladro* (altrimenti il furto di Prometeo) la seconda, di *Prometeo legato*; la terza, di *Prometeo liberato*. Delle tre non ci rimane che la seconda, cioè quella ch'or noi pubblichiamo [...]. Ha di più il vanto esclusivo d'esser stato tradotto dal sign. ab. Melchior Cesarotti nella cui impresa, benchè della prima sua adolescenza, vi si vede pur quella mano che divenir un giorno doveva l'autrice famosa delle traduzioni d'Ossian e di Omero. Abbiamo poi creduto di non dover privar il pubblico neppur di que' versi che precedono la traduzione medesima, ne' quali il sign. Cesarotti ci porge in peregrino modo l'idea d'un preliminare che fa tutto-ad-un-tratto le veci di lettera dedicatoria, poetica senza sforzo, nobile senza gonfiezza, gentile senza adulazione, e piccolo, ma degno presagio di quell'aurora che recar doveva alla letteratura italiana un giorno sì luminoso.<sup>7</sup>

Allo stesso discorso dell'editore Giacomo Curti viene accostata anche la nota del traduttore Felice Belotti, contenuta all'interno di *Prometeo legato tragedia* in *Tragedie* di Eschilo, stampate a Milano dalla Società tipografica dei classici italiani nel 1821, facendo così emergere le differenti operazioni svolte in fase di traduzione:

Fu notato che la grandiloquenza di questo poeta, sublime e rapido per lo più, rompe talvolta nel turgido e nell'oscuro. Procurando io sempre di levare il verso all'altezza ed all'efficacia dell'originale, per quanto era nelle mie forze, e comportava la diversa lingua, minore nelle parole composte, delle quali molto grandeggia la frase di questi drammi; non ho però stimato dovere di traduttore il porre alcuna arte nello attenuare e coprir que' difetti: che allora un'altra faccia ha l'opera che si traduce, un'altra la traduzione; e i grandi non amano comparire che con la propria.<sup>8</sup>

Un secondo tavolo ha accolto invece le edizioni antiche delle *Metamorfosi* di Ovidio con una xilografia raffigurante Prometeo. Il volume della Biblioteca Salita dei Frati non è stato volutamente messo in mostra per motivi conservativi, ma esposto durante le visite guidate.

La seconda teca, dedicata ai moderni, è stata caratterizzata dalle riscritture del mito di Prometeo:<sup>9</sup> *Goethe's Werke, Prometheus und Epimetheus ein Gleichnis, Prometeo liberato, Il Prometeo male incatenato e Frankenstein ovvero il Prometeo moderno*.

Nei *poemetti*, Vincenzo Monti si rivolge a Napoleone facendo un'analogia con le virtù dell'infelice Prometeo:

Al Cittadino Napoleone Bonaparte comandante supremo dell'armata d'Italia

Al più meraviglioso Guerriero della storia moderna presentasi il più celebre personaggio dell'antica Mitologia. Piacciavi, Cittadino Generale, di accoglierlo cortesemente, e scorgerete che le virtù dell'infelice Prometeo appartengono a quelle del fortunato Bonaparte per molti riguardi. Zelatore ardentissimo dell'indipendenza del Cielo, da cui traeva l'origine, egli combatté lungamente, e con valore e con senno, contro il dispotismo di Giove, e divenne co' liberi suoi sentimenti il flagello perpetuo dei congiurati aristocrati dell'Olimpo. Voi avete fatto altrettanto co' Despoti della terra; e in ciò solo vi siete mostrato dissimile da Prometeo, ch'egli fu perdente e Voi vincitore. Per consiglio di Temide, e coll'aiuto di Pallade infuse egli nell'uomo il foco del Cielo; e Voi infondate nelle Nazioni il foco della libertà, adempiendo gli alti e generosi disegni del primo Governo dell'Universo. Beneficò egli il genere umano sepolto da Giove nelle miserie per la funesta dote di Pandora; e Voi beneficate i popoli sommersi nel fango della schiavitù, restituendoli ai naturali loro diritti, e obbligando con il braccio delle vostre legion invicibili gli ostinato vostri nemici a lasciar in pace la terra abbastanza coperta di sangue, di lagrime e di delitti. Coll'insegnamento delle arti, della sapienza e della giustizia egli fu il rigeneratore degli uomini; e Voi lo siete della parte più bella d'Europa, con dettarle delle provvide leggi, ed infiammarla dei sublimi sentimenti di libertà colla grande emanazione del vostro genio e dei profondi vostri pensieri. Per lui insomma rinacque la natura a nuova vita; e per Voi rinasciamo noi pure ad una nuova morale, ricuperando la perduta nostra ragione. Sia dunque Prometeo il vostro amico, come Voi siete il suo emolo; e non vi stupite se egli che fu il primo e il più veggente di tutti i profeti, ha contemplato fra le tenebre dell'avvenire le ammirabili vostre imprese, e ne ha parlato sovente con compiacenza trecento secoli prima che succedessero.<sup>10</sup>

Dalla metà del XIX secolo Prometeo diviene simbolo della scienza, della tecnologia e dell'industria. Con l'opera di Gide, in particolare, Prometeo è disincantato e scanzonato:

Non parlerò della moralità pubblica perché non esiste. Ma a questo proposito, un aneddoto.

Quando dall'alto del Caucaso, Prometeo ebbe bene sperimentato che le catene, i cavicchi, le camicie di forza, i parapetti e gli altri scrupoli, tutto sommato, l'anchilosavano, per cambiar postura si sollevò dal lato manco, stirò il braccio destro e, fra le quattro e le cinque d'un giorno d'autunno, discese il boulevard che va dalla Maddalena all'Opera. Diverse celebrità parigine passarono davanti ai suoi occhi. Dove vanno? si chiedeva Prometeo. Si sedette a un caffè davanti un bicchier di birra e chiese: "Cameriere, dove vanno?"<sup>11</sup>

La disposizione degli oggetti si è quindi focalizzata principalmente sulla suddivisione nelle due teche, autori antichi e moderni, mostrando ai visitatori come il mito e le sue forme fossero cambiate nel corso del tempo in riferimento ai testi.

#### 4. Il mito di Prometeo, dagli antichi ai moderni *alla Biblioteca cantonale di Lugano*

La mostra che si è svolta in Biblioteca cantonale, invece, è stata pensata per un pubblico ben più ampio e con pannelli esplicativi semplici e immediati.

I testi hanno ripercorso il mito di Prometeo raccontato dagli autori antichi e moderni con alcuni passaggi testuali. Se ne propone un piccolo brano:



Cauzzi Chiara, Mostra bibliografica *Il mito di Prometeo, dagli antichi ai moderni* alla Biblioteca cantonale di Lugano

Il mito di Prometeo viene narrato per la prima volta dal poeta greco Esiodo (VIII secolo a.C.-VII secolo a.C.) nell'opera *Teogonia*. Prometeo è un titano, figlio di Giapeto e dell'oceanide Climene. Si scontra con Zeus, inizialmente dando agli uomini la parte migliore delle vittime sacrificate e successivamente fornendo loro il fuoco di cui erano stati privati. Zeus decide di punire Prometeo incatenandolo ad una rupe ove gli viene inviata un'aquila per divorargli il fegato che ricresce continuamente. Gli uomini vengono dunque puniti a loro volta con la creazione della donna, Pandora, che viene accettata in sposa dal fratello di Prometeo, Epimeteo. Eschilo (525 a.C.-456 a.C.), tragediografo greco, dedica alla figura di Prometeo un'intera trilogia, di cui rimane una sola tragedia, il *Prometeo legato*. Zeus punisce Prometeo incatenandolo alla rupe per aver donato il fuoco agli uomini. La scena è statica, ma il titano viene raggiunto da Oceano ed Io e dalle Oceanine. Prometeo conosce un segreto che può compromettere il potere incontrastato di Zeus. Per questo motivo il padre degli dèi invia Hermes ad estorcergli informazioni. Non riuscendo a carpire alcun segreto, Zeus si scaglia su Prometeo e lo getta in un burrone. Con la riscoperta dei classici, dal Settecento in poi, la tragedia *Prometeo legato* viene riproposta da illustri traduttori, come potete osservare dalle edizioni qui esposte.<sup>12</sup>



Aeschylus, *Tragedie di Eschilo*, tradotte da Ettore Romagnoli, con incisioni di A. De Carolis, Bologna, Zanichelli, 1922 (Biblioteca Cantonale di Lugano, LGC 65 L/14, frontespizio). © Biblioteca cantonale di Lugano



Aeschylus, *Prometeo legato di Eschilo*, tradotto da Domenico Ricci, Milano, L'Eroica, 1923 (Biblioteca Cantonale di Lugano, LGC A PELL 364, frontespizio). © Biblioteca cantonale di Lugano

Oltre ai pannelli, è stato realizzato anche un video, grazie alla collaborazione con il servizio eLab dell'Università della Svizzera italiana, ove sono stati sfogliati i volumi esposti in mostra, con una particolare attenzione alle illustrazioni che accompagnano il testo.

Si tratta delle *Tragedie* di Eschilo, tradotte da Ettore Romagnoli, con incisioni di A. De Carolis e *Prometeo legato* di Eschilo, tradotto da Domenico Ricci.

Adolfo de Carolis (1874-1928) collaborò con grandi letterati, tra cui Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pascoli, per illustrare con incisioni e xilografie le loro opere. Dal 1921 al 1928 collaborò per la collana *Poeti greci* tradotti da Ettore Romagnoli (1871-1938) per l'editore Zanichelli.

Domenico Ricci (1885-1957) proseguì gli studi a Roma e si laureò in antichità classiche. Poeta, traduttore, fu docente ad Orvieto dal 1913 al 1921. Del 1921 fece la traduzione del *Prometeo legato*, poi riproposta nel 1923 da Eroica. Nelle due edizioni novecentesche le illustrazioni diventano quindi rappresentazione dello svolgimento del mito e dei suoi stessi simboli.

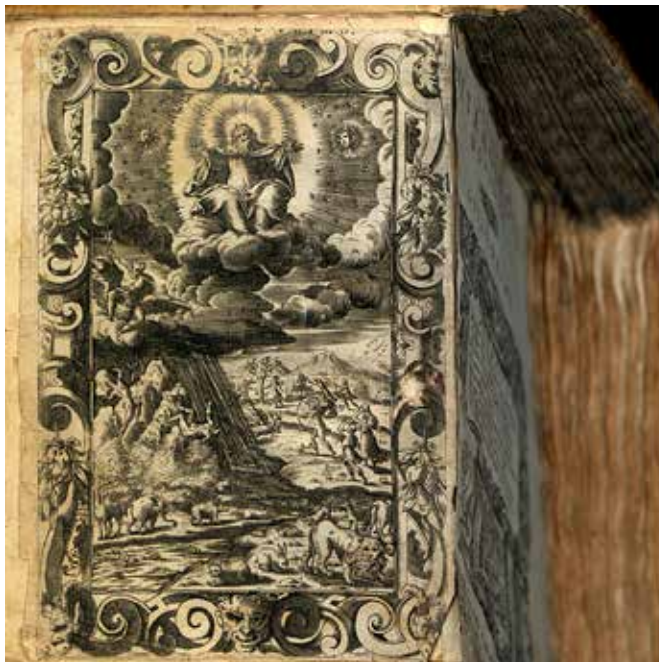
Il video intende mostrare le trasformazioni del mito nel corso del tempo e le sue illustrazioni novecentesche. A mio parere, di grande interesse sarebbe proseguire le ricerche in questa direzione, portando alla luce anche altre edizioni non strettamente provenienti dalle Biblioteche ticinesi per approfondire ulteriormente le rappre-

sentazioni di Prometeo e del suo stesso mito.



View Video

In apertura della mostra è stata posizionata la fotografia della xilografia delle *Metamorfosi* di Ovidio (1588) che raffigura Prometeo in sella all'aquila con la fiaccola impugnata. È stata quindi scelta un'immagine che potesse attirare l'attenzione del visitatore alla scoperta della storia di Prometeo.



Ovidius Naso, Publius, *Le Metamorfosi di Ovidio*, ridotte da Gio. Andrea dall'Anguillara, in ottava rima ... Di nuovo dal proprio autore rivedute, et corrette, con l'annotationi di m. Gioseppo Horologgi, con postille, et con argomenti nel principio di ciascun libro di m. Francesco Turchi, in Venetia, appresso gli heredi di Pietro Dehuchino, 1588 (Biblioteca Salita dei Frati, BSF 90 Aa 9, c.[croce]8v). © Biblioteca Salita dei Frati

I volumi sono stati posizionati in verticale all'interno delle vetrine e sono stati suddivisi secondo le due tipologie descritte. Le teche erano otto e la disposizione dei testi è stata prettamente cronologica sia per le traduzioni sia per i rifacimenti. Ogni volume è stato corredato di una didascalia con informazioni relative allo specifico fondo librario di appartenenza. I volumi scelti per la mostra bibliografica di Prometeo sono conservati in diverse raccolte nelle differenti Biblioteche: il fondo Airoidi, la Biblioteca dell'Abate Fontana di Sagno, l'Archivio Prezzolini, il fondo antico della Biblioteca cantonale di Lugano e il fondo Braswell.

*I capi d'opera del teatro antico*, stampati a Venezia presso Curti nel 1789, fanno parte del fondo Airoidi della Biblioteca cantonale di Lugano.<sup>13</sup> Il fondo è stato donato nel 1987 e custodisce 2500 stampe fotografiche e un migliaio di volumi. I documenti sono stati descritti e messi a disposizione degli utenti per

la consultazione. La raccolta rispecchia gli interessi della famiglia e soprattutto quelli dell'avvocato e scrittore Giovanni Airoidi (1823-1894): le scienze sociali, il diritto, la letteratura e la linguistica.

I due volumi del *Prometeo legato*, stampati nel 1795 presso Coleti e Salomoni, appartengono alla Biblioteca dell'Abate Antonio Fontana.<sup>14</sup> Il centro di competenza per il libro antico (CCLA)<sup>15</sup> ha concluso la catalogazione della Biblioteca nel 2019 e la Biblioteca Salita dei Frati ne gestisce la consultazione. L'Abate Antonio Fontana (1784-1865) compì gli studi al Liceo Gallio di Como e venne ordinato sacerdote nel 1806. Fu insegnante di letteratura latina e filologia greca al liceo Gallio. Nel 1827 venne nominato direttore del liceo di Brescia e nel 1832 direttore generale dei Ginnasi di Lombardia. Venne esautorato in seguito ai moti rivoluzionari del 1848; espulso dalla Lombardia, si recò in Ticino. Il Fondo è costituito da 1771 opere e 2574 unità fisiche, soprattutto ottocentine (268 settecentine, 58 seicentine e 55 cinquecentine). Si tratta per lo più libri acquistati e opere ricevute in dono.

*Frankestein ovvero il Prometeo moderno* pubblicato a Milano per Sugar nel 1968 è parte integrante dell'Archivio Prezzolini che è stato acquisito dal Canton Ticino nel 1978 ed è costituito da 30 fondi principali e da 43 raccolte aggregate.<sup>16</sup>

Le *Metamorfosi* di Ovidio stampate a Venezia presso Francesco de' Franceschi nel 1571 sono parte del fondo antico della Biblioteca cantonale di Lugano che custodisce manoscritti e opere a stampa (sino al 1850).<sup>17</sup> Il nucleo originario è costituito dai fondi di cinque dei tredici conventi soppressi dal governo cantonale alla metà del XIX secolo: Sant'Antonio Abate e Santa Maria degli Angeli a Lugano, S. Giovanni Battista e S. Francesco a Mendrisio e il Collegio Papiro di Ascona. Le note di esemplare presenti sui volumi, come ad esempio note di possesso, ex libris, timbri, legature con caratteristiche specifiche, aiutano quindi a ricostruire la storia del singolo volume e la sua circolazione.

Il fondo antico si contraddistingue inoltre per la presenza di 198 incunaboli, di 12 corali e oltre 50 aldine. La disposizione degli oggetti adottata in Biblioteca cantonale voleva quindi porre l'attenzione sulla collezione e sui fondi librari, facendoli rivivere<sup>18</sup> e delineando un percorso cronologico chiaro ed intuitivo sulla storia del mito di Prometeo.<sup>19</sup>

## 5. Linee di ricerca future

In conclusione, vorrei riflettere su due aspetti sui quali ho iniziato a ragionare per la realizzazione della mostra bibliografica.

L'esposizione fisica sempre più spesso è accompagnata da contenuti digitali o da mostre virtuali che consentono senz'altro un'accessibilità maggiore in termini di tempo e spazio rispetto alla modalità fisica. Come integrarli sempre più? Come ripensare la disposizione degli oggetti e ricreare

i percorsi pensati? In quale modo far dialogare le collezioni e le mostre virtuali? Come conservare questi stessi percorsi e renderli fruibili nel tempo? Un primissimo passo è stato compiuto con la preparazione del video per la Biblioteca cantonale, ma tutte le questioni qui messe in luce dovranno essere considerate e ulteriormente approfondite per le prossime future mostre.

Vorrei destinare infine una riflessione sul concetto di inclusione. In quale modo rendere questi percorsi sia fisici sia virtuali sempre più inclusivi? Certamente non bastano la disposizione degli oggetti, i pannelli illustrativi e la traduzione delle didascalie descritte nel contributo. Le biblioteche e i musei hanno quindi il dovere di portare avanti progetti di mostre e percorsi didattici che rispondano ai bisogni dei visitatori, rendendo l'ambiente e l'ecosistema digitale sempre più inclusivo e alla portata di tutti.

---

<sup>1</sup> J. BRUHN, B. SCHIRRMACHER (a cura di), *Intermedial studies: an introduction to meaning across media*, London, Routledge, 2022, pp. 42-55.

<sup>2</sup> Per l'utilizzo del catalogo del Sistema bibliotecario ticinese si veda: <<https://www.sbt.ti.ch/sbt/>>

<sup>3</sup> Per l'utilizzo di Reperio si veda: <[https://reperio.usi.ch/discovery/search?vid=41SL-SP\\_USI:BiUSI](https://reperio.usi.ch/discovery/search?vid=41SL-SP_USI:BiUSI)>

<sup>4</sup> L. LOMBARDI, M. ROSSI (a cura di) *Un sogno fatto a Milano: dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, Milano, Johan & Levi editore, 2018, p. 94 e p. 125; C. PONTILLO, *Musei di carta: esposizioni e collezioni d'arte nella letteratura contemporanea*, Roma, Carocci, 2022, pp. 114-120.

<sup>5</sup> M. BILLERBECK BRASWELL, 'Il fondo Bruce Karl Braswell. La biblioteca di un classicista a Lugano', *Fogli*, n. 36, 2015, pp. 1-6; A. BALBO, 'I volumi latini del fondo "Bruce Braswell" alla Biblioteca universitaria di Lugano: riflessioni e prospettive', *Fogli*, n. 40, 2019, pp. 1-7.

<sup>6</sup> ESCHILO, GOETHE, SHELLEY, GIDE, PAVESE, F. CONDELLO (a cura di), *Prometeo: variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 10-12.

<sup>7</sup> *I capi d'opera del teatro antico e moderno italiano e straniero*, in Venezia, presso Antonio Q. Giacomo Curti, 1789, p. 9-12.

<sup>8</sup> *Prometeo legato* tragedia in *Tragedie di Eschilo*, trad. di F. BELLOTTI, tomo 1, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1821.

<sup>9</sup> F. CONDELLO, *Prometeo: variazioni sul mito*, cit., pp. 33-53.

<sup>10</sup> V. MONTI, *Poemetti*, Milano, Resnati, 1839, pp. 183-184.

<sup>11</sup> A. GIDE, *Il Prometeo male incatenato*, Firenze, Vallecchi, 1920, p. 11.

- <sup>12</sup>Esempio di un brano ripreso dal pannello introduttivo alla mostra realizzata presso la Biblioteca cantonale di Lugano.
- <sup>13</sup>Si vedano K. GIANOLI-BARIONI, *Il fondo cartaceo Airoidi: analisi, intervento conservativo e futura valorizzazione*, lavoro di diploma del Master of Advanced Studies SUPSI in Library and Information Science, Lugano, 12 dicembre 2014; S. SPADAFORA, *Conservare ed esporre immagini storiche in Biblioteca. Un'indagine conservativa sul Fondo Airoidi alla Biblioteca cantonale di Lugano*, lavoro di diploma del Master of Advanced Studies SUPSI in Library and Information Science, Lugano, 12 dicembre 2014.
- <sup>14</sup>Si vedano M. BERNASCONI, 'La Biblioteca Abate Fontana di Sagno', *Fogli*, n. 8, 1988, pp. 7-10; D. DELLAMONICA, R. GARAVAGLIA, 'La Biblioteca Abate Fontana di Sagno. Un progetto di catalogazione e valorizzazione digitale a cura del Centro di competenza per il libro antico', *Fogli*, n. 41, pp. 1-17.
- <sup>15</sup>Si veda la pagina dedicata al Centro di competenza per il libro antico: <<https://www.bibliotecafratrilugano.ch/centro-di-competenza-per-il-libro-antico>>
- <sup>16</sup>Si veda il seguente documento nella pagina dedicata all'Archivio Prezzolini: <[https://www.sbt.ti.ch/all/prezzolini/id321\\_1\\_archivio\\_in\\_breve\\_2023.pdf](https://www.sbt.ti.ch/all/prezzolini/id321_1_archivio_in_breve_2023.pdf)>
- <sup>17</sup>Si vedano A. RAMELLI, *Catalogo degli incunaboli della Biblioteca cantonale di Lugano*, Firenze, Olschki, 1981; G. CONTI, L. SALTINI (a cura di), *I libri corali della Biblioteca cantonale di Lugano, già del convento di S. Maria degli Angeli*, Lugano, 2015.
- <sup>18</sup>L. LOMBARDI, M. ROSSI (a cura di), *Un sogno fatto a Milano: dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, Milano, Johan & Levi editore, 2018, p. 178.
- <sup>19</sup>Ivi, p. 152 e C. PONTILLO, *Musei di carta: esposizioni e collezioni d'arte nella letteratura contemporanea*, cit., pp. 114-120.

LUCA TRISSINO

## *Andante con variazioni. Il Prometeo alato nel Cinquecento veneto*

A bas-relief in the Marciana, attributed to the School of Sansovino, shows Prometheus, equipped with wings, intent on animating the first man with a celestial torch. This unusual attribute, diverging from tradition, suggests analysing the panorama of nearby artistic production on mythological subjects and dwelling on Zelotti's frescoes in two Palladian villas. In this reincarnation, spread in a particular historical and geographical context, Prometheus is crystallised with the ornamentation of wings. While the theme remains the same, the innovative movement emphasises a new semantic rhythm, originating from the iconographic overlap with Time.

Nell'arco di Phanes del «più ricco et ornato edificio che forse sia stato fatto dagli antichi in qua»,<sup>1</sup> come ebbe a dire Palladio nel *Proemio* al primo dei *Quattro libri dell'architettura*, ossia della Libreria Marciana di Venezia, un bassorilievo raffigura Prometeo in atto di animare il primo uomo, attribuito alla Scuola di Sansovino.<sup>2</sup> Datato tra il quarto e il sesto decennio del Cinquecento, presenta un curioso attributo, raro e inedito: Prometeo è alato.

La singolare iconografia dell'evento, divergente dai paradigmi antichi,<sup>3</sup> è passata in sordina, oppure è stata affrontata lasciando aperto il quesito, per cui deriverebbe da una fonte circolante in ambito veneto non ancora riconosciuta.<sup>4</sup>

Secondo la lezione di Panofsky, le immagini si delineano come raffigurazioni convenzionali, depositarie di significati variabili in base al contesto, pertanto nell'interpretazione iconologica è necessario identificare con precisione, prima di tutto, i



*motivi*, per poi ragionare sulle *composizioni* attivate.<sup>5</sup> Non resta allora che dinamizzare le ipotesi, proponendo qualche tenue tentativo di *passage* dall'immanente al contestuale, dal fattuale all'intrinseco, limitato ai casi distintivi.

Fu rilevante per il mutamento del clima artistico veneziano l'arrivo in laguna di Jacopo Tatti detto il Sansovino, dileguatosi dal sacco di Roma. Formatosi nell'*entourage* di Bramante, Raffaello e Peruzzi, giunge a Venezia già celebre e pienamente inserito nell'*élite* intellettuale. Nel giro di pochi anni mitiga superbamente le esperienze romane e fiorentine dell'Alto Rinascimento con le esigenze locali. Giovando della mediazione artistica e soprattutto politica di Pietro Aretino e del cardinale Grimani, riesce a sollecitare il cambiamento che avverrà dopo gli anni Trenta nel panorama artistico veneziano, complici anche la morte di molti artisti lagunari a causa della peste e l'emigrazione di altri. Già nel 1523 era stato convocato per una consultazione in merito al rinforzo delle cupole di San Marco e in soli due anni arriva a rivestire la massima carica, divenendo proto della Procuratoria di San Marco *de supra*. Il 6 marzo 1537 l'approvazione del Senato e il voto unanime dei procuratori segna l'avvio della costruzione della Libreria,<sup>6</sup> secondo il progetto di quel «banditore del gusto tosco-romano, ammiratore convinto di quel decorativismo postraffaellesco che era stato uno dei coefficienti più attivi della visione manieristica».<sup>7</sup> In questo momento la Repubblica, considerata lo stendardo della libertà dell'Italia, stava elaborando il proprio mito, e la grandiosa commissione pubblica, sorta come solenne repositario della ricca biblioteca personale del cardinale Giovanni Bessarione, donata alla Serenissima nel 1468, e come sede illustre della Procuratoria, si iscriveva perfettamente nella nuova *imago urbis* desiderata dal doge Gritti e dall'*establishment*.

La Libreria sansoviniana si rifà alla scuola romana e al suo gigantismo, configurandosi come l'epifania dell'intreccio di ordini architettonici all'antica, in vista di una rifunzionalizzazione ideologica. Le alte temperature dell'innovazione rinvigoriscono le scelte architettoniche così come quelle decorative: in questo «Classicismo di Stato»<sup>8</sup> l'architettura e il composito programma iconografico offrono un nuovo volto alla piazza, che guarda a materie strutturali diversificate e al classicismo mitologico, dove le immagini pagane, destoricizzate, appaiono sempre più naturali. Non è questo il contesto adatto per soffermarsi sui particolari architettonici e sull'*iter* costruttivo contrassegnato dall'innovazione, tuttavia è forse opportuno tracciare un profilo di massima. Colpisce sempre la selezione morfologica operata da Sansovino, parallela alla riforma linguistica di Bembo. Entrambi propongono un paradigma formale incentrato sulla negazione dello sperimentalismo e sulla *vis* retorica, capace di corroborare miti pubblici. Sansovino ricava dall'antico dettagli e non intere strutture, morfemi più che il sistema linguistico complessivo, per cui la normatività semantica si com-

bina con la libertà della regia sintattica. Il *modus operandi* di Sansovino si fonda su un'erudizione che non si preoccupa, nella sua nuova e rigorosa grammatica, di rispettare a tutti i costi le proprie fonti. Come nella pittura del Veronese, le tessere antiche si sovrappongono agli usi moderni, e non a caso Vasari disse che Sansovino «antivedeva nelle materie le cose future, contrapesandole con le passate».<sup>9</sup> Nello stesso torno d'anni sopraggiunge in laguna la cultura manieristica nell'ambito pittorico, e così l'architettura sansoviniana, che non teme affatto di passare al vaglio la nozione rinascimentale della prospettiva, si rivela anche nel suo portato tonale.

Il libero riuso delle tipologie codificate, che sfocia in una dotta *ars combinatoria*, mi pare evidente nel bassorilievo che raffigura Prometeo. Come ipotetica *summa* bisognerebbe forse rubare il titolo scelto nel 1963 da Anna Granville Hatcher, curatrice del postumo *Classical and Christian Ideas of World Harmony*<sup>10</sup> di Spitzer, che verrà tradotto in italiano come *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea* (il Mulino, 1967). Troviamo infatti, in una *discordia concors* armonica e problematica, una storia dell'universo e dell'umanità in prospettiva pagana, che con audacia trae spunti dalle *Metamorfosi* ovidiane, dalla tradizione cristiana e da fonti di natura enciclopedica, letterarie e iconografiche, in linea con le consuete aspirazioni del Rinascimento maturo.

La sequenza iconografica a tema unitario, tipica della cultura figurativa romana, destinata alla fruizione pubblica, inizia dalla testata prossima al campanile, rivolta verso la piazza. Nella chiave dell'arco appare la testa del dio sapienziale e sincretico Fanete, ribadita nel sottarco a figura intera, iconograficamente contigua al rilievo eseguito da Tiziano Minio nell'Odeo Cornaro di Padova, anch'esso ispirato da un fortunatissimo rilievo della seconda metà del II secolo attualmente alla Galleria Estense di Modena.<sup>11</sup> Nell'intradosso, accanto al giovane alato Fanete, personificazione del Sole,<sup>12</sup> emergono Prometeo, che vivifica con il fuoco celeste il simulacro del primo uomo, e tre figure che adorano un braciere ardente, con la fiamma sottratta agli dei. Nella disposizione inizialmente cronologica del ciclo mitologico, il primo nucleo rimanda chiaramente ai miti di creazione, con Prometeo che dischiude la teoria allegorica e morale. La figura mitologica del sottarco era richiamata dall'ultima statua, scomparsa in seguito alla caduta del campanile, posta sulla corrispondente balaustra del tetto, che raffigurava, secondo Stringa, «Prometheo famosissimo astrologo et il primo che formasse l'huomo in Pittura»,<sup>13</sup> in linea con la concezione evemerista, anche boccaccesca, per la quale il secondo Prometeo altro non sarebbe stato che un valente astrologo assiro, figlio del re Giapeto. Non stupisce allora che in alcune edizioni degli *Emblemata* di Alciato compaia nella sezione dedicata all'astrologia. Come si sa, già nella poesia latina Prometeo appare come quel *figulus* ripreso anche dai versi in Alciato, ovvero come colui che aveva plasmato il primo uomo con il fango, donandogli poi la vi-

ta.<sup>14</sup> E ancora prima Eschilo considerò Prometeo come il padre civilizzatore, valutando il fuoco celeste come l'araldo della ragione. Proprio in area veneta, negli anni centrali del Cinquecento, il motivo prometeico della speculazione assume, come sottolinea a più riprese Barbieri, valenze politiche tutt'altro che accessorie, profilando il titano come l'«alfiere di una nuova organizzazione civile e sociale».<sup>15</sup>

L'elaborazione del ricco programma iconografico della Libreria prevedeva senza alcun dubbio un *auctor intellectualis* o, più ragionevolmente, un'*équipe*. La complessità globale e la presenza di suggestioni eterodosse inducono a pensare a un colto letterato umanista, com'era del resto prassi usuale. Sono stati proposti l'Accademia padovana degli Infiammati, Bembo oppure, già da Francesco Sansovino, Grimani. In assenza di testimonianze documentarie, l'ipotesi è stata estesa a una collaborazione più ampia, nella quale doveva rientrare anche Sansovino.

Ivanoff ha prospettato una discendenza delle storie degli dei che decorano i sottarchi dalle opere letterarie a carattere mitologico circolanti a Venezia tra la fine degli anni Quaranta e i primissimi anni Cinquanta,<sup>16</sup> coeve all'ideazione e all'esemplazione del ciclo. Si tratta di opere monumentali, come il *De deis gentium* di Lilio Gregorio Giraldi (stampato a Basilea nel 1548) e *Le imagini de i dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari (Venezia 1556). Sono invece appena posteriori al bassorilievo i dieci libri delle *Mythologiae* di Natale Conti, pubblicati a Venezia nel 1568, ma comunque preceduti da altre edizioni. Morresi invece, asserendo che le fonti documentarie accertano la simultaneità della realizzazione delle sculture e dell'erezione della fabbrica, ritiene che i testi siano «una conseguenza, non una causa, della narrazione di miti per immagini»,<sup>17</sup> da considerare quindi come ausili ermeneutici. Sperti ha persuasivamente constatato l'influsso della *Periegesi* di Pausania, e dunque l'allusione ai frontoni del Partenone nello schema figurativo, in particolare per quanto riguarda la presenza simultanea della nascita di Minerva e della contesa con Nettuno, e la centralità del modello ovidiano, riscontrabile soprattutto nella rielaborazione in chiave pagana del ciclo del Palazzo Ducale.<sup>18</sup> Romanelli, a partire da alcune considerazioni di Ivanoff,<sup>19</sup> ha giustamente convocato anche il gusto geroglifico assai diffuso e documentato in opere di grande fortuna: gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano e di Horapollo e l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, e anche i tarocchi, apparentemente meno *upper class* ma, com'è noto, dotati di potenzialità iconografiche da non tralasciare affatto.<sup>20</sup>

Non sempre sono state proposte delle interconnessioni specifiche tra i testi e le immagini, nonostante l'ambizione che talora si avverte. È pur vero che in queste opere enciclopediche, ravvivate da un vivace eclettismo, che non disdegna le contaminazioni tra fonti molteplici, non compare alcun Prometeo alato. Così come non si può scorgere l'attributo iconografico nelle varie edizioni degli *Emblemata* di Alciato. Tuttavia nell'introdu-

zione alle *Imagini* di Cartari si dice di Prometeo che, a partire dall'autorità di Lattanzio e quasi parafrasando Boccaccio,

sia stato il primo che di terra abbi fatto simulacro di uomo e che l'arte del fare le statue cominciasse da lui, e si dice che ammirando Minerva una così bella opera, desiderosa che avesse ogni sorte di perfezione si offerì di concederle quello che per ciò le avesse saputo addimandare, e che avendolo a questo fine condotto nel cielo egli, avvedutosi che tutte le cose prendevano l'anima dalle fiamme e dal fuoco, accostata nascostamente una facellina che seco portava ad una delle ruote del Sole, quella accesa riportò in terra et accostatala al petto della formata figura la resa animata e viva, donde venne poi che all'uomo imitatore della opera divina fu dato quello che è di Dio, dicendo che Prometeo avesse fatto il primo uomo.<sup>21</sup>

Risulta allora palmare la caratterizzazione del titano quale creatore dell'umanità. Non è poi da trascurare che nel frontespizio della prima edizione delle *Imagini* è posto in evidenza il Tempo, che secondo l'iconografia canonica appare come un vegliardo alato.

Anche grazie a questo dizionario mitologico illustrato, autorevole modello per le arti figurative, è possibile intravedere a distanza un'ipotetica sovrapposizione iconologica tra il Prometeo creatore e il Padre Tempo, anche se il riferimento è ancora molto opaco e suggestivo più che qualificato.

Morresi ha legato l'intervento di Sansovino nell'ideazione del programma iconografico alle venti incisioni raffiguranti coppie olimpiche in nicchie, realizzate da Gian Jacopo Caraglio su disegni di Rosso Fiorentino e pubblicate a Roma nel 1526. Sansovino e Rosso avevano collaborato a Firenze nel 1515 e la conoscenza del ciclo da parte dell'architetto appare indubitabile, considerata la rivisitazione operata negli dei della Loggetta, che alludono al mito di Venezia.<sup>22</sup> Ma non risulta utile all'indagine: nelle coppie olimpiche e neppure nelle divinità spaiate non c'è da aspettarsi di trovare Prometeo.

Voler cercare nei supporti letterari riferimenti intermediali precisi (*Einzelreferenz*),<sup>23</sup> affondando il colpo nella presunta dimensione filolo-



Frontespizio di *Le immagini con la spositione de i dei de gli antichi*, raccolte per Vincenzo Cartari, Venezia, Francesco Marcolini, 1556

gica, si presenta in questo caso come una *gaffe* da rifuggire. La densità semantica va piuttosto collocata nei campi magnetici del riferimento intermedio, dove dominano la sfumatura e l'aria di famiglia con un clima culturale diffuso, imbevuto di interessi classici, archeologici e antiquari. Si tratta senza alcun dubbio di una trasformazione intermediale che pone in dialogo i vari media su un tavolo posto nel mezzo della riflessione estetica e intersemiotica di quel particolare contesto storico-culturale, in una tematizzazione reciproca e sicuramente non a senso unico. Basti pensare agli apparati decorativi di altre istituzioni non solo veneziane, ma anche, ad esempio, romane o fiorentine, e al patrimonio figurativo a disposizione degli artisti provenienti dai centri tosco-romani. Inoltre la vera e propria moda, dilagante e impetuosa, delle rappresentazioni mitologiche, dei geroglifici, degli emblemi, delle imprese, delle grottesche, dove «cultura letteraria e figurativa si mescolano in una sorta di contaminazione perpetua», non può che portare a ritenere quanto «un'esegesi fatta unicamente su l'uno dei due registri risulterebbe alla fine non solo unilaterale, ma inefficiente».<sup>24</sup>

Il Prometeo alato della Marciana denuncia la profonda riemersione tipicamente rinascimentale delle divinità pagane nel tessuto lirico ad ampio spettro, non scevra da ripercussioni ideologiche. Potremmo dire, con il Burckhardt della *Civiltà del Rinascimento in Italia*, che lo spettatore avvertiva una certa familiarità con le figure mitologiche, tale da consentirgli di individuare facilmente allegorie e storie, desunte da un ciclo di tradizioni universalmente riconosciute. Ma l'apparato figurativo risultava ostico fin dall'inizio, se nel 1591 il camaldolese Girolamo de' Bardi riceve un pagamento in vista della «dechiARATIONE delle historie, over fabule delle figure intagliate nelli volti».<sup>25</sup> È il caso di fare un passo indietro. Già Boccaccio, nelle *Genealogie deorum gentilium*, presentava con queste parole il primo Prometeo, «Dio vero e onnipotente»:

Quando Prometeo ebbe formato dal fango un uomo inanimato, Minerva ammirò la sua opera eccellente e gli promise quel che volesse, fra i beni celesti, per dare compimento alla sua opera. Prometeo rispose che non sapeva scegliere se non vedeva ciò che gli poteva essere utile presso gli dei; e fu da essa innalzato al cielo; dove, quando vide tutti i corpi celesti animati di fiamme, per introdurre il fuoco anche nella sua creatura, di nascosto applicò alle ruote di Febo una canna e, accesa, rubò il fuoco e lo portò sulla terra e lo aggiunse al petto dell'uomo da lui formato; e così lo rese animato e lo chiamò Pandora. Gli dei, adirati per quest'azione, lo fecero legare da Mercurio sul Caucaso e dettero in eterno il suo fegato e il suo cuore da straziare ad un avvoltoio o ad un'aquila.<sup>26</sup>

Ogni tempo, poi, interpretò il motivo secondo lo spirito dominante. Così, se in Valeriano il supplizio appare come una punizione divina, in Conti il furto del fuoco provoca dei mali simili a quelli originati dal minaccioso

vaso di Pandora convogliato nella Riforma. Ritornando all'impostazione iconografica della scena, si può notare quanto ricordi alcune miniature dell'*Ovide moralisé*, come quella in un codice ora a Lione (Ms. 742 f. 4r),<sup>27</sup> della seconda metà del Trecento o in un manoscritto datato tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, conservato alla Bibliothèque Nationale de France, per non parlare di alcuni antecedenti più remoti, come i sarcofagi del mondo greco-romano e dell'arte paleocristiana.<sup>28</sup>



Maître du Policratique de Charles V, *Creazione del mondo e Prometeo anima l'uomo*, 1375-1399 circa, da Anonimo, *Ovide moralisé*, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 742, f. 4r



Maître du Couronnement de Charles VI, *Dio crea il Caos, La creazione delle piante e degli animali, Prometeo anima Adamo, Dio crea Eva*, 1390-1410 circa, da Anonimo, *Ovide moralisé*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 871, f. 1r

In queste cartelle figurate Prometeo viene inserito nel vasto contesto della Genesi e della creazione da parte del Dio biblico, incarnando la prefigurazione pagana delle verità cristiane, secondo un'interpretazione che risale ai primi apologeti, soprattutto a Tertulliano, e attraversa l'arte rinascimentale,<sup>29</sup> fino a giungere, rimodulata, alla visione ottocentesca, che condenserà la rilettura in chiave cristologica quale contraltare del Prometeo-Satana.<sup>30</sup> Il titano, affiancato alla nascita di Adamo, partecipa a un dittico dai chiari riflessi semantici. Ivanoff ha parlato, per i rilievi esterni della Marciana, di una «*Genesis secundum Gentiles*»,<sup>31</sup> che rappresenta «l'umanità prima della Grazia e prima della Legge»,<sup>32</sup> notando anche che il sottarco sembra citare una xilografia di un *best seller*, l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* stampato a Venezia nel 1497 per l'editore Giunta.



Prometeo anima il primo uomo, *Le età del mondo*, da Giovanni di Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia, Giunta, 1497, f. IIr

In alto un putto regge una fiaccola, indice dell'origine divina del fuoco, uguale a quella con cui, in primo piano, Prometeo conferisce la vita al primo uomo, in linea con la rielaborazione serviana. L'uomo è adagiato su un masso come nella Libreria e attende l'animazione da parte del titano, nei panni del Dio cristiano. La stessa iconografia, in accordo con il corredo esegetico, si può trovare nelle opere di Raffaele Regio. Non mancano altre riprese più tarde: mi limito a nominare lo sfondo della *Fontana della Giovinetta* nella Galleria di Francesco I a Fontainebleau – che Vasari definiva «nuova Roma», incunabolo di quel manierismo patrocinato in laguna *in primis* dalla famiglia Grimani –, dove Prometeo sta compiendo il furto del fuoco dal carro del Sole.

Il modulo iconografico tanto noto e disseminato viene riproposto nell'intradosso della Marciana, con l'inserzione delle ali, che strutturano un'inusitata realtà figurativa grazie all'interpolazione di quell'elemento che modifica l'entità originaria. E la nuova immagine, nobilitata e direi siglata proprio dalla novità iconografica, dovette impressionare gli spettatori e il *milieu* artistico, se Battista Zelotti la riproporrà negli affreschi di due ville palladiane. L'attributo delle ali appare inderogabilmente legato a Prometeo creatore. Negli anni Sessanta del Cinquecento<sup>33</sup> lo stesso Zelotti, nella villa Godi Malinverni a Lugo di Vicenza, dipinge su tela la liberazione di Prometeo operata da Ercole, con Mercurio e Minerva, collocata nel soffitto della Stanza dei Trionfi.



Battista Zelotti, *Prometeo, Ercole, Minerva e Mercurio*, 1560-1565 circa, Villa Godi Malinverni, soffitto della Stanza dei Trionfi, Lonedo di Lugo di Vicenza (VI)

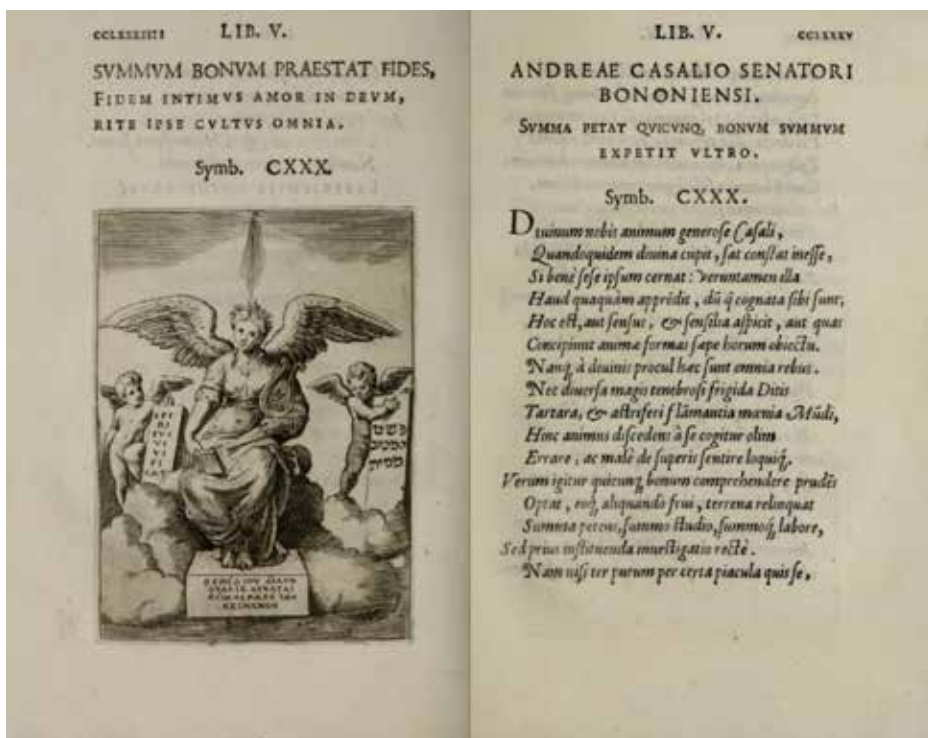
In questo caso non presenta le ali, e infatti è il *sapiens* incatenato dalla speculazione, non il plastificatore, in un contesto decorativo dichiaratamente ermetico, inaugurato dalla fattucchiera sopra la porta dell'ingresso alla villa, con un filone tematico che si intesse con quello umanistico dell'*otium* e gli interessi archeologici degli umanisti patavini, frequentati dal proprietario Girolamo Godi, amico di Bembo e Cornaro. Anche negli altri luoghi della Marciana dove non viene raffigurato come plastificatore, ma durante il supplizio e nella disputa con Epimeteo, non compare alato.

La cultura antiquaria dell'epoca illumina le scelte figurative. Citerò altre due occorrenze sintomatiche. Nelle *Trasformazioni* di Ludovico Dolce, pubblicate a Venezia nel 1553, dopo le ottave corrispondenti, emerge un'incisione di Rusconi, dove manca il motivo del fuoco e Prometeo affiora come una reinterpretazione del Dio della Genesi, convalidando ancora una volta il circuito semantico binario, incardinato sulla prossimità iconografica.



Giovanni Antonio Rusconi, *Prometeo crea il primo uomo*, da *Le Trasformazioni* di m. Lodovico Dolce di nuovo ristampate, e da lui ricorrette, et in diversi luoghi ampliate, con la Tavola delle Favole, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1553, p. 5

Un altro caso, da un lato più labile nella caratterizzazione, dall'altro più stringente per le conseguenze che porta con sé, è costituito da un prontuario iconologico, le *Symbolicarum quaestionum* di Achille Bocchi, edito a Bologna nel 1555. Non si affaccia alcuna illustrazione di Prometeo, tuttavia nella seconda edizione *l'Index personarum et rerum quae in hoc opere continentur, ad vocem «Prometheus unde homines animasse dicatur?»*, rimanda al *symbolum* CXXX. Il motto «Summum bonum praestat fides, fidem intimus amor in Deum, rite ipse cultus omnia» è seguito da un emblema, dove si manifesta, in armonia con il contenuto e con le indicazioni fornite dal Ripa, l'allegoria della Fede cristiana, con le iscrizioni trilingui che rimandano ai motti paolini delle epistole ai Corinzi.



Giulio Bonasoni, Agostino Carracci, *Fede*, da Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque*, Bologna, Societatem Typographiæ Bononiensis, 1574, p. CCLXXXVIII

Viene dunque celebrata la conoscenza che l'intelletto divino infonde a quello umano mediante l'illuminazione della fede, riabilitando il *sapiens Prometheus* e il suo fondamentale ruolo di mediatore nell'acquisizione del sapere. Così nel pieno clima neoplatonico Prometeo prefigura le verità cristiane e perfino mistiche. In altre illustrazioni del manuale sono numerose le allegorie alate e insieme portatrici di fiaccole. Ma la sfuggente sovrapposizione – dovuta alla datazione appena posteriore e alla non perfetta sovrapposibilità figurativa – denuncia una prassi rilevante: gli eruditi abbecedari iconologici offrivano un repertorio fluido e malleabile, fin dall'elaborazione originaria. Sono infatti l'esito della continua rimessa in circolo di motivi, nel vorticoso turbinio del costante riassetto. Nel prodotto finale bisogna dunque includere tutto il background manoscritto e visivo postulato.

Per il bassorilievo del Prometeo alato il Bocchi può costituire una fonte vischiosa, che attrae alcuni elementi e ne respinge altri. Si tratta allora di un riferimento preciso e insieme sistemico, imperniato su determinati fatti formali ma anche sulla *koiné* visiva, dove l'ipotesto rivive naturalmente dei traslochi semantici, in funzione di un messaggio, la fastosa celebrazione del sapere umano nella società civile, in un sottarco dell'opera profana più sontuosa dell'Europa moderna, per citare il giudizio di Burckhardt.

Il Prometeo alato viene ripreso da Battista Zelotti, artista che si forma nella bottega di Badile assieme a Veronese e che per Vasari e Betussi fu apprendista presso Tiziano. Opera nella Serenissima, lavorando alla decorazione della sala dell'Udienza nel Palazzo Ducale e realizzando tre tondi allegorici per il soffitto della Marciana alla fine degli anni Cinquanta, per poi abbandonare la laguna per dedicarsi alla carriera di frescante nella terraferma. Dopo il 1561 realizza l'apparato decorativo interno di villa Foscari detta La Malcontenta, a Mira.

La gestione spaziale, scandita da elementi architettonici fittizi, anticipata nella villa Godi dalle invenzioni di Gualtiero Padovano nell'ala destra e di Zelotti in quella sinistra, palesa «la presenza del Palladio nell'ideare il programma decorativo». <sup>34</sup> L'architetto, nel secondo libro, riferisce che la sala a crociera «è stata ornata di eccellentissime pitture da Messer Battista Veneziano. Messer Battista Franco, grandissimo disegnatore a' nostri



Battista Zelotti, *Prometeo ruba il fuoco per portarlo sulla terra*, post 1561, Villa Foscari detta La Malcontenta, soffitto della Stanza di Caco e Prometeo, Malcontenta di Mira (VE)

tempi, avea ancor esso dato principio a dipingere una delle stanze grandi, ma, sopravvenuto dalla morte, ha lasciata l'opera imperfetta». <sup>35</sup> Alcune ragioni stilistiche e compositive hanno portato la critica ad attribuire a Franco alcune stanze oppure l'ideazione di alcune figure, <sup>36</sup> mentre è stato proposto Vettore Grimani, fratello del patriarca di Aquileia, come probabile ideatore dell'apparato figurativo, in particolare per la «cultura umanistica permeata di pensiero neoplatonico» <sup>37</sup> e per la memoria della Galleria di Fontainebleau. <sup>38</sup> La *liaison* iconografica con il Prometeo della Marciana potrebbe configurarsi come un'ulteriore riprova, però occorre tener conto anche del fatto che lo stesso Franco collaborò alla decorazione della Libreria e dell'eterogeneità delle tradizioni, non solo iconografiche, messe in campo in programmi decorativi di così vasto respiro. Più di recente l'ipotesi è stata incrinata, sulla base dell'assenza di documenti e della morte di Vettore Grimani avvenuta nell'agosto del 1558. <sup>39</sup>

Nel soffitto della stanza a settentrione nell'ala sinistra della villa, la Stanza di Caco e di Prometeo, Zelotti dipinge, con uno stigma manieristico che ben conosce il magistero raffaellesco, il furto del fuoco, sottratto da un inconsueto banchetto degli dei.

Anche qui è ritratto con l'aggettivo iconografico, non più intentato, delle ali spiegate, e afferra con entrambe le mani due fiaccole accese, rivolgendosi all'umanità sofferente, raffigurata nella parte bassa dell'affresco. Crosato propone un'esegesi di matrice neoplatonica, secondo la quale il *sapiens* permette agli uomini di partecipare alle verità divine, in continuità con la favola antica del soffitto del Salone.<sup>40</sup> Insieme all'impeto civilizzatore il titano porta all'umanità primordiale la mesta coscienza della gettatezza, secondo la duplicità insita nel mito. Come nella Marciana, la vicenda di Prometeo si intreccia con la caduta dei Giganti, raffigurati nella stanza accanto, sottolineando attraverso il dittico la punizione della ribellione da parte degli dei.<sup>41</sup> Ma mi sembra che la novità iconografica metta da parte il motivo cacologico e accentui soprattutto il filantropismo prometeico, idealizzando, iconicamente collocato a mezz'aria, il suo ruolo di mediatore tra le istanze sublimi del banchetto celeste e i limiti connaturati all'umanità, in perfetta sintonia con la versione platonica.

Nelle *Maraviglie dell'arte* del 1648 Ridolfi, oltre a elogiare il ciclo, come farà anche Boschini, fornisce una lettura moraleggiante, che risente della Controriforma, affermando che Prometeo «furato il fuoco dal Cielo, sen vola à portar in terra la copia de' mali. Quindi è, che si veggono molti infermi giacenti sul terreno».<sup>42</sup> Van der Sman ripercorre questa lettura, «per via dell'accostamento con la *Scena di naufragio* raffigurata sulla parete meridionale, in cui si riconosce un'allegoria del "Diluvio" che nelle *Metamorfosi* di Ovidio segna un periodo di decadimento della stirpe umana».<sup>43</sup> Notando l'identico accostamento di temi figurativi nell'*Ercole e Caco* del palazzo Valmarana Braga, prospetta una variante personale dell'artista sulla sequenza iconografica del «*Diluvio-Caduta di Fetonte*, codificata da Lucrezio»<sup>44</sup> nel quinto libro del *De rerum natura*, con i richiami allegorici all'acqua e al fuoco.

Occorre però notare che Prometeo corona la grande sala, alla quale si accede attraverso una porta sorvegliata dalla Sapienza. Così il sapiente scende dall'ipotetico cielo non per creare l'uomo, non per essere soggetto alla punizione coercitiva, ma per risollevare con il fuoco dell'Olimpo l'umanità e la società dolenti. Credo che l'affresco, prodotto della «visione eroica»<sup>45</sup> tipica del frescante e di un energico desiderio narrativo, voglia sottolineare la saggezza prometeica nella sua gestualità sfavillante e solidale, dalla chiara finalità emancipatrice, che apre il cammino iniziatico, tutto rinascimentale, dell'illuminazione del sapere umano, celebrando l'ardore intellettuale in linea con l'intenzione più scoperta dell'impianto decorativo, e non solo, della villa. Nella sua esibizione dell'audacia e della curiosità, il Prometeo alato anticipa la lettura seicentesca del mito, dove il vizio si fa virtù.

Nella Malcontenta Zelotti rivela un'evoluzione stilistica, basata anche su una complicità costruttiva tra fenomeni pittorici e fatti architettonici e sull'acquisizione di un equilibrio rinnovato. I corpi possenti e la prosodia distesa e fluida del panneggiare, sempre meno cartacea, sono i sintomi più evidenti della declinazione individuale della lezione di Veronese, che fecero di Zelotti un elegante interprete del *coté* linguistico della villa del Cinquecento veneto. L'impronta michelangiotesca e la passione per i colori giustapposti, nonché la predilezione per la cromia violacea, qui si stemperano, forse per il problematico riavvicinamento a Veronese, per la contiguità con gli artisti della cerchia romana,<sup>46</sup> parallela all'abbandono delle formule emiliane, o ancor più per l'impatto della misura palladiana.

Dopo circa un lustro, tra il 1567 e il 1568,<sup>47</sup> Zelotti dipinge un altro Prometeo alato, nello Studiolo del Conte, una saletta al pianterreno del palladiano palazzo Valmarana Braga di Vicenza, scattante riflesso di una committenza largamente attiva nell'intensa vita culturale.



Battista Zelotti, Soffitto della sala al pianterreno a volta a botte, 1567-1568 circa, Palazzo Valmarana Braga, Vicenza

Prometeo, con tutti gli attributi ormai canonici entro le stesse coordinate spazio-temporali, presenta le ali, la barba bianca che lo connota come *sapiens*, e sorregge una torcia, rivolta verso il simulacro del primo uomo affrescato *a grisaille*, disteso a terra e appoggiato su una roccia, quasi in attesa del gesto vitalizzante. Sulla sinistra la dea Minerva di spalle infonderà l'anima alla creatura.



Battista Zelotti, *Prometeo e Minerva*, 1567-1568 circa, Palazzo Valmarana Braga, esagono del soffitto della sala al pianterreno, Vicenza

La lettura iconografica proposta da Brugnolo Meloncelli, secondo la quale si tratterebbe di Marte e il Tempo, risulta difficile da spiegare, se non viene limitata all'estensione della «relazione logica»<sup>48</sup> che intercorre tra l'ovale con l'Aurora e le Ore e i due monocromi con il Tempo e la Fama. Mi pare un abbaglio iconografico tutto moderno e poco rinascimentale: è evidente che la figura armata sia femminile, e che sia Prometeo e non il Tempo ad animare con la fiaccola il primo uomo, in questa ripresa morfologica e sintattica che rivela non solo una convergenza a distanza, ma uno stilema semanticamente rilevante. Inoltre a fianco dell'esagono compare già il Tempo a monocromo verdastro, peraltro rivolto verso la scena. Anche alla Malcontenta, nel camerino con paesaggi e grottesche di destra, trasversale alla Stanza di Prometeo, compariva in un ovale l'allegoria del Tempo, in *pendant* con l'allegoria della Fama nel camerino di sinistra, soggetti *mainstream* nelle ville. Entrambe le figure, ora attribuite a Zelotti e in passato a Bernardino India, presentano le ali, in linea con le convenzioni iconografiche. Secondo Ridolfi, Zelotti «dipinse il Tempo, e la Fama forse, per inferire, che il grido di quelle nobili sue fatiche fosse per durare à pari corso del Tempo».<sup>49</sup> La presenza dell'identica formula di *pathos* che dinamizza il Prometeo alato del palazzo Valmarana e della Malcontenta è rafforzata da una certa attinenza figurativa tra i due contesti, particolar-

mente evidente anche nelle scene dell'uccisione di Caco da parte di Ercole, nella Stanza di Caco e Prometeo, e dell'Aurora, nella stanza eponima.

Rigon nota «un'ardita crasi della creazione di Prometeo, assunto a rappresentante dell'umanità e collocato *tout court* alle sue scaturigini dalla terra. Non lui infatti, come recita la lezione mitica più corrente, impasta l'uomo con il fango, ma giace egli stesso direttamente modellato, già in taglia adulta, nella materia primordiale del suolo», presidiato dal Tempo e da Minerva, in un «vero *hapax legòmenon* iconografico». <sup>50</sup> Mi sembra che vengano meno tutte le interconnessioni caratterizzanti, e che la dimensione contestuale sia non solo messa in ombra, ma rimossa. Gli *ictus* portanti del dettato referenziale ed evocativo del Prometeo alato non sono recepiti nella loro trasversalità. Sono inoltre convinto che Zelotti attui una trasposizione, peraltro ortodossa, del passo delle *Imagini* di Cartari riportato in precedenza, nonché della tradizione lì coalescente, riscontrabile anche in Bocchi.

Al di là di qualsiasi prospettiva ermeneutica, mi pare fondamentale ratificare la ripresa del particolare iconografico, che dalla Marciana, l'officina del manierismo extra-veneziano, vola a due ville palladiane, e non solo, <sup>51</sup> in uno spazio e in un tempo così determinati e contigui da poter chiarire per analogia l'immagine e le sue citazioni. In questo *theatrum memoriae* l'intericonicità si pone come uno strumento esegetico dirimente. Le discrasie nel riconoscimento rafforzano un'impressione destata fin dall'inizio: l'addizione delle ali sarebbe una variante originata dalla sovrapposizione iconologica tra Prometeo e l'allegoria del Tempo. Una disamina dell'*Iconologia* di Ripa consente di rintracciare la presenza congiunta delle ali e del fuoco, tra gli altri, nel Crepuscolo della mattina, nel Giorno naturale, nella Prontezza e nella Sollecitudine. Una messe consistente presenta le ali: cito soltanto l'Amore e le sue fenomenologie, il Tempo in tutte le sue declinazioni, il Desiderio verso Iddio, la Fama, la Fortuna, la Virtù, la Vittoria, l'Ingegno. L'attributo viene chiarito in tutte le occorrenze nei termini di velocità, prestanza, subitanità e via così. Le ali, rimandando all'alzarsi al di sopra della volgarità, all'elevazione dell'intelletto, alla contemplazione, alla nobiltà dell'anima, segnalano insomma un effetto collaterale del divino e della sua manifestazione, e finiscono per rappresentare un'idealizzazione del classico, ipostatizzato nei moduli semantici della creazione, dell'intelletto e dell'immaginazione.

La sovrimpressioni iconografica tra il titano e il Tempo non è altro che l'ennesima «*re-interpretazione* delle immagini classiche» <sup>52</sup> tutta rinascimentale, dove si raggiungono contenuti simbolici inediti attraverso la *mise en scène* di contenuti simbolici già esistenti. Prometeo è allora un parente stretto del Padre Tempo alato, il prodotto di un'efficace *pseudomorfosi*, come direbbe Panofsky, con una *variatio* intrisa di scopi non solo esornativi, e soprattutto semantici, tra i quali la caratura dell'antropofilia del ti-

tano. È un vegliardo che apre un'era di grazia e annuncia, attraverso le sue valenze trasmutatorie, il percorso diacronico della creazione e dell'ascesi, soggetto alla sua costitutiva instabilità, a una perenne mobilità spaziale, temporale, fisica, intellettuale, morale e politica.

Le ali si rivelano come un vero e proprio marchio di fabbrica, e per questo non sono da escludere le vigorose interferenze anche con il Genio, nonostante la discordanza tra la giovinezza di questo e la tendenziale senilità di Prometeo, che evidenzerebbero la forza individuale, la creatività e l'energia dell'intelletto, e con l'Astrologia, anch'essa alata, con un compasso o una sfera tra le mani che rimandano al Prometeo astrologo di Salviati nel Salone della Marciana<sup>53</sup> e, guarda un po', al Tempo nei *Marmi*, nella *Zucca* e nei *Mondi* di Anton Francesco Doni,<sup>54</sup> esemplato anche a partire da un'incisione dello stesso Salviati per le *Sorti* di Marcolini pubblicate a Venezia nel 1540 e nel 1550. Come ricorda Ginzburg, «Icaro che piomba giù dal cielo e Prometeo punito per aver rubato dal cielo il fuoco divino [...] furono visti come simboli degli astrologi, degli astronomi, dei teologi eretici, dei filosofi inclini a pensieri audaci, di imprecisati teorici della politica».<sup>55</sup> In merito all'intersezione con l'Ingegno, mi limito a ricordare che sulla volta dello Stanzino di Francesco I Morandini affrescò Prometeo nelle vesti di creatore e scultore, accanto alla Natura e al Genio,<sup>56</sup> aderendo ai suggerimenti iconografici di Borghini, *connaisseur* di Giulio Camillo<sup>57</sup> e autore della *Mascherata* ispirata alle *Genealogie* di Boccaccio e al *De inventoribus libri* di Vergilio. Facendo invece un balzo in avanti, non possono non venire in mente anche tutte le qualità filantropiche, connesse alle potenzialità dello stesso elemento iconico, esibite dai moltissimi protagonisti che soccorrono gli oppressi nel *graphic novel* delle più svariate cronologie.

Se Ivanoff, evocando gli affreschi di Zelotti nel palazzo Valmarana e nella villa Godi, afferma che «non possiamo certo confrontare la tematica esoterica e magica della decorazione di una casa di campagna, sperduta in provincia, con l'ordinazione ufficiale di un monumento pubblico»,<sup>58</sup> in questa caccia ai contenuti sedimentati e isomorfi, l'elemento iconico si mostra piuttosto come l'ennesima propagazione di *mnemischen Wellen*, innamorata della duttilità e della diffrazione.

In questa grammaticalizzazione delle ali, attributo accusato del Tempo dal Medioevo in avanti, Prometeo appare come il consigliere dell'umanità, che froda la divinità rubando il fuoco ad assoluto vantaggio dell'uomo. La sua affezione alla stirpe umana è tale da accelerare le dinamiche della *pars construens* delle sue azioni, mettendo ingegnosamente le ali, un po' come recita lo spot *cult* di una famosa bevanda energetica, per accorciare le distanze spazio-temporali e rendere mobile il pensiero. Nelle *Prose* Bembo aveva stabilito un principio estetico da seguire: «due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza».<sup>59</sup> Due qualità che il Prometeo alato incarna sicuramente.

- 
- <sup>1</sup> A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura* [1570], a cura di M. BIRAGHI, Roma, Edizioni Studio Tesi, 2008, p. 9.
- <sup>2</sup> N. IVANOFF, 'Il mito di Prometeo nell'arte veneziana del Cinquecento', *Emporium*, LXIX, 2 (vol. CXXXVII, n. 818), febbraio 1963, pp. 51-58; ID., 'La Libreria Marciana: Arte e Iconologia', *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 6, 1968, pp. 44-57; G. ROMANELLI, 'La Libreria Marciana', in R. PALLUCCHINI (a cura di), *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia (1540-1590)*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981), Milano, Electa, 1981, pp. 277-284; M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milano, Electa, 2000, p. 210, con bibliografia precedente. In assenza di attestazioni documentarie sono stati proposti i nomi dei collaboratori di Sansovino durante la prima fase del cantiere: Alessandro Vittoria, Danese Cattaneo, Tommaso Lombardo, Pietro da Salò, Girolamo da Ferrara, Tiziano Aspetti, Bartolomeo Ammannati, Luca de' Nobili, Agostino e Antonio Rubini, Antonio de' Ganzin, Francesco Chiona, Bernardino de' Quadri, Gerolamo Campagna.
- <sup>3</sup> Rimando almeno a O. RAGGIO, 'The Myth of Prometheus: Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI, 1/2, gennaio-giugno 1958, pp. 44-62; E. PARIBENI, s.v. 'Prometeo', in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1965, vol. VI, pp. 485-487; G. TASSINARI, 'Le raffigurazioni di Prometeo creatore nella glittica romana', *Xenia Antiqua*, I, 1992, pp. 61-116; J.-R. GISLER, s.v. 'Prometheus', in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich-München, Artemis Verlag, 1994, vol. VII, pp. 531-553; V.I. STOICHIȚĂ, *L'effèt Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.
- <sup>4</sup> S. TRISCIUZZI, '36: Prometeo', <<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/immagini/36-prometeo/>> [accessed 25 October 2023].
- <sup>5</sup> E. PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* [1939], introduzione di G. Previtali, traduzione di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1975, pp. 5-9.
- <sup>6</sup> M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, cit., p. 192.
- <sup>7</sup> R. PALLUCCHINI, 'Per la storia del Manierismo a Venezia', in ID. (a cura di), *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia (1540-1590)*, cit., pp. 11-68: 13.
- <sup>8</sup> M. TAFURI, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, fotografie e design di D. Birelli, Padova, Marsilio, 1969, p. 61. Si veda anche ID., *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi, 1985.
- <sup>9</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, 6 voll., Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 1966-1987, vol. VI, p. 602.
- <sup>10</sup> L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, a cura di A. GRANVILLE HATCHER, presentazione di R. WELLEK, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1963.
- <sup>11</sup> A.D. BASSO, 'Il programma scultoreo della Libreria sansoviniana tra "Classicismo" programmatico e aderenza a modelli antichi', in *Congresso internazionale Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, Roma, Bretschneider (*Rivista di Archeologia*, Supplementi, 7), 1990, pp. 199-202.
- <sup>12</sup> L. SPERTI, 'Cicli mitologici monumentali nel Rinascimento veneziano: ancora sui rilievi della Libreria Sansoviniana', *Eidola*, 15, 2018, pp. 131-143 e 134-136.

- <sup>13</sup>N. IVANOFF, 'La Libreria Marciana: Arte e Iconologia', cit., p. 47.
- <sup>14</sup>Ovid, *Metam.* I, 78 sgg; Horace, *Carm.* I, 3, 16; Catullus, *Carm.* LXIV, 294; Propertius, *Eleg.* III, 5; II, 1; Juvenal, IV, 135; XV, 84; Martial, X, 39, 4; Valerius Flaccus, *Argon.*, IV, 58-81.
- <sup>15</sup>G. BARBIERI, «Finxit in effigiem moderantum cuncta deorum»: un ritratto in sembianze di Prometeo', *Hvmanistica*, 1/2, 2006, pp. 161-183: 181; ID., 'L'incontro tra Prometeo e Ganimede nei sottarchi della Marciana', in M.A. CHIARI MORETTO WIEL, A. GENTILI (a cura di), *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 151-157: 155.
- <sup>16</sup>N. IVANOFF, 'La Libreria Marciana: Arte e Iconologia', cit., p. 45.
- <sup>17</sup>M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, cit., p. 210.
- <sup>18</sup>L. SPERTI, 'Temi ovidiani nella Libreria Sansoviniana a Venezia', *Eidola*, 8, 2011, pp. 155-177: 169 sgg.
- <sup>19</sup>N. IVANOFF, 'Il mito di Prometeo nell'arte veneziana del Cinquecento', cit., p. 52; ID., 'La Libreria Marciana: Arte e Iconologia', cit., p. 50.
- <sup>20</sup>G. ROMANELLI, 'La Libreria Marciana', cit., p. 279.
- <sup>21</sup>V. CARTARI, *Le immagini de i dei de gli antichi*, a cura di G. AUZZAS, F. MARTIGNAGO, M. PASTORE STOCCHI, P. RIGO, Vicenza, Neri Pozza, 1996, pp. 11-12.
- <sup>22</sup>M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, cit., p. 211.
- <sup>23</sup>I.O. RAJEWSKY, 'Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality', *Intermedialités/Intermediality*, 6, 2005, pp. 43-64: 53.
- <sup>24</sup>G. POZZI, L.A. CAPPONI, 'La cultura figurativa di Francesco Colonna e l'arte veneta', *Lettere Italiane*, XIV, 2, aprile-giugno 1962, pp. 151-169: 152.
- <sup>25</sup>M. MORRESI, *Piazza San Marco. Istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento*, Milano, Electa, 1999, pp. 100-101. Cfr. G. LORENZETTI, 'La Libreria Sansoviniana di Venezia', *Accademie e Biblioteche d'Italia*, III, 1, 1929-1930, pp. 22-36: 28; N. IVANOFF, 'Il mito di Prometeo nell'arte veneziana del Cinquecento', p. 57; ID., 'Il coronamento statuario della Marciana', *Ateneo Veneto*, II, 1, gennaio-giugno 1964, pp. 101-112; ID., 'I cicli allegorici della Libreria e del Palazzo Ducale di Venezia', in V. BRANCA (a cura di), *Rinascimento europeo e rinascimento veneziano*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 281-297: 294; T. HIRTHE, 'Die Libreria des Jacopo Sansovino. Studien zu Architektur und Ausstattung eines öffentlichen Gebäudes in Venedig', *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 37, 1986, pp. 131-176: 155.
- <sup>26</sup>G. BOCCACCIO, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1998, voll. VII-VIII, t. 1, a cura di V. ZACCARIA, p. 449.
- <sup>27</sup>E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* [1960], Milano, Feltrinelli, 1971, p. 100n; O. RAGGIO, 'The Myth of Prometheus: Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century', cit., p. 49.
- <sup>28</sup>*Ibidem*; L. SPERTI, 'Temi ovidiani nella Libreria Sansoviniana a Venezia', cit., pp. 173-174.
- <sup>29</sup>Ad esempio in Piero di Cosimo: E. PANOFSKY, *Preistoria umana in due cicli pittorici di Piero di Cosimo*, in ID., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, cit., pp. 39-88: 44 sgg.
- <sup>30</sup>M. PRAZ, *Le metamorfosi di Satana*, in ID., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], introduzione di P. COLAIACOMO, Firenze, Sansoni, 1991, pp. 55-84.
- <sup>31</sup>N. IVANOFF, 'Il mito di Prometeo nell'arte veneziana del Cinquecento', cit., p. 51.

- <sup>32</sup>ID., 'La Libreria Marciana: Arte e Iconologia', cit., p. 46.
- <sup>33</sup>L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, con prefazione di R. PALLUCCHINI e 177 illustrazioni fuori testo, la più parte inedite, Treviso, Canova, 1962, p. 123. In seguito la datazione è posticipata al 1560, «tuttavia la poca connessione tematica che si nota tra i vari vani può anche far pensare che non tutto il ciclo sia stato eseguito allo stesso tempo, anche perché dopo il 1561 Zelotti sarà impegnato alla Malcontenta» (EAD., 'Villa Godi', in G. PAVANELLO, V. MANCINI (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 272-286: 283). Brugnolo Meloncelli approvava invece la datazione al 1565 circa avanzata da Ballarin (K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Milano, Berenice, 1992, p. 104).
- <sup>34</sup>L. CROSATO LARCHER, 'Postille alla lettura del ciclo della Malcontenta dopo il restauro', *Arte Veneta*, XXXII, 1978, pp. 223-229: 229.
- <sup>35</sup>A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, cit., p. 152.
- <sup>36</sup>G. FIOCCO, *Paolo Veronese, 1528-1588*, Bologna, Apollo, 1928, p. 204; L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, cit., p. 138; K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, cit., p. 97. Cfr. C.B. TIOZZO, 'Gli affreschi di Villa Foscari alla Malcontenta dopo i recenti restauri', *Notizie da Palazzo Albani*, VIII, 1, 1979, pp. 55-67.
- <sup>37</sup>L. CROSATO LARCHER, 'Postille alla lettura del ciclo della Malcontenta dopo il restauro', cit., p. 223.
- <sup>38</sup>N. IVANOFF, 'I cicli allegorici della Libreria e del Palazzo Ducale di Venezia', cit., pp. 281-297; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, 2 voll., Milano, Electa, 1973, vol. II, pp. 328-330.
- <sup>39</sup>A. LOTTO, 'Villa Foscari detta "la Malcontenta"', in G. PAVANELLO, V. MANCINI (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, cit., pp. 311-317: 315.
- <sup>40</sup>L. CROSATO LARCHER, 'Postille alla lettura del ciclo della Malcontenta dopo il restauro', cit., p. 225.
- <sup>41</sup>N. IVANOFF, 'I cicli allegorici della Libreria e del Palazzo Ducale di Venezia', cit., p. 291; L. CROSATO LARCHER, 'Postille alla lettura del ciclo della Malcontenta dopo il restauro', cit., p. 225.
- <sup>42</sup>C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl' illustri pittori veneti, e dello Stato. Ove sono raccolte le Opere Insigni, i costumi e i ritratti loro. Con la narrazione delle Historie, delle Favole, e delle Moralità dà quelli dipinte*, Venezia, Gio. Battista Sgava, 1648, p. 369.
- <sup>43</sup>G.J.J. VAN DER SMAN, *La decorazione a fresco delle ville venete del Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Firenze, Litografia RGR, 1993, pp. 236-237.
- <sup>44</sup>*Ibidem*.
- <sup>45</sup>L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, cit., p. 32.
- <sup>46</sup>R. PALLUCCHINI, 'Giambattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo', *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, X, 1968, pp. 203-228: 212-213.
- <sup>47</sup>K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, cit., p. 117.
- <sup>48</sup>*Ibidem*.
- <sup>49</sup>C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte* [...], cit., p. 369.
- <sup>50</sup>F. RIGON, 'Un microcosmo iconografico nel palladiano palazzo Valmarana, ora Braga di Vicenza', *Annali di architettura*, 23, 2011, pp. 93-96: 95.

- <sup>51</sup>Ivanoff cita *en passant* gli affreschi di Giovanni da Udine nel castello di Colloredo di Monte Albano (N. IVANOFF, 'Il mito di Prometeo nell'arte veneziana del Cinquecento', cit., p. 52). L'artista, in stretti rapporti con la famiglia Grimani, aveva iniziato la decorazione degli interni di Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa proprio nel 1537, elementi che hanno condotto Sperti a ipotizzare un qualche ruolo di Giovanni da Udine nell'elaborazione del programma figurativo della Marciana (L. SPERTI, 'Cicli mitologici monumentali nel Rinascimento veneziano: ancora sui rilievi della Libreria Sansoviniana', cit., p. 133).
- <sup>52</sup>E. PANOFSKY, *Il Padre Tempo*, in ID., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, cit., pp. 89-134: 89.
- <sup>53</sup>N. IVANOFF, 'Il ciclo dei filosofi della libreria Marciana a Venezia', *Emporium*, LXX, 11 (vol. CXL, n. 839), novembre 1964, pp. 207-210; ID., 'La Libreria Marciana: Arte e Iconologia', cit., pp. 33-78.
- <sup>54</sup>A. STEFANINI, 'Illustrazioni marcoliniane e testi doniani', in E. SCARANO, D. DIAMANTI (a cura di), *Riscrittura intertestualità transcodificazione*, Seminario di studi (Pisa, gennaio-maggio 1991), Pisa, Tipografia editrice pisana, 1992, pp. 145-165; C. RIVOLETTI, 'Le metamorfosi del Tempo. Immagine del Tempo e utopia nelle opere di Anton Francesco Doni', *Intersezioni*, XXI, 3, dicembre 2001, pp. 489-518.
- <sup>55</sup>C. GINZBURG, 'L'alto e il basso. Il tema della conoscenza proibita nel '500 e '600', in ID., *Miti emblemi spie. Morfologia e storia* [1986], Milano, Adelphi, 2023, pp. 117-128: 121.
- <sup>56</sup>V. CONTICELLI, 'Prometeo, Natura e il Genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLVI, 2/3, 2002, pp. 321-356.
- <sup>57</sup>L. BOLZONI, 'L'"invenzione" dello Stanzino di Francesco I', in AA.VV., *Le arti del principato mediceo*, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 1980, pp. 255-299.
- <sup>58</sup>N. IVANOFF, 'Il mito di Prometeo nell'arte veneziana del Cinquecento', cit., p. 52.
- <sup>59</sup>M. TAVOSANIS, 'La prima stesura delle *Prose della volgar lingua*: fonti e correzioni', con edizione del testo, Pisa, ETS, 2002, p. 226.





MADDALENA GIOVANNELLI

*Astuzie di regia: il corpo di Prometeo sulla scena siracusana*

One of the most loved and most researched tragedies Aeschylus' *Prometheus Unbound*, from a strictly theatrical point of view, is also a very challenging play. Its protagonist, chained to a mountain, remains motionless for the entire duration of the play.

This article investigates some of the solutions adopted (between 1954 and 2023) in the context of classical performances at the Greek Theatre in Syracuse, with particular attention to Luca Ronconi's *Prometheus* (2002) and Claudio Longhi's *Prometheus* (2012). The study and investigation of the two above-mentioned performances allows us to illuminate the space-related dynamics present in the work, and the strong interrelationship between the stage architecture and the display of the protagonist's body.

«Spesso mi succede di mettere in scena cose che non conosco con il solo scopo di conoscerle»<sup>1</sup>, appunta Luca Ronconi a proposito della sua pluriennale esperienza nel dirigere opere di teatro antico. L'affermazione può essere interpretata in un duplice senso: da un lato il regista denuncia l'impossibilità di comprendere fino in fondo le istanze di un testo così lontano nel tempo e nello spazio; dall'altro mette in luce come la regia sia di per sé uno strumento conoscitivo, che costringe chi la pratica a confrontarsi con i nodi e le questioni irrisolte della drammaturgia originaria. Tanto più l'accesso all'opera risulta impervio, dunque, quanto più il regista è chiamato a prendere importanti decisioni interpretative.

Il *Prometeo Incatenato* pone al lettore problemi ermeneutici di differente natura, alcuni dei quali sono menzionati o affrontati nelle pagine di questo numero. Ma se si legge la tragedia in una prospettiva squisitamente teatrale, appare chiaro che il testo costituisce una sfida non trascurabile anche per la regia: l'ingresso del protagonista, l'atto di forza con cui viene legato a una roccia, la sua conseguente immobilità sono solo alcune delle concrete difficoltà poste dalla drammaturgia.

Gli studi sulla rappresentazione antica hanno avanzato, in mancanza di dati certi, diverse ipotesi sulla realizzazione e la natura della rupe in scena (forse un pannello ligneo dipinto; forse l'utilizzo di un declivio naturale; forse la piattaforma innalzata del *theologeion*)<sup>2</sup>; «tutto può essere, o quasi tutto», chiosa con ironia Federico Condello, «e il dibattito minaccia di non cessare mai».<sup>3</sup>

Proprio perché il testo spettacolare antico risulta di così incerta ricostruzione, lo studio delle produzioni artistiche moderne e contemporanee del *Prometeo* può rivelarsi un prezioso strumento di indagine<sup>4</sup> per illuminare le dinamiche legate allo spazio, e la forte interrelazione tra l'architettura di scena e l'esposizione del corpo del protagonista.

Si prenderanno in considerazione, come caso di studio, alcune soluzioni adottate (tra il 1954 e il 2023)<sup>5</sup> nell'ambito delle rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa, con una particolare attenzione al *Prometeo* di Luca Ronconi (2002) e di Claudio Longhi (2012). L'Istituto Nazionale del Dramma Antico, punto di riferimento per la storia del dramma antico in Italia, costituisce infatti un significativo osservatorio sulle pratiche di messa in scena del classico;<sup>6</sup> le condizioni produttive (che consentono ai registi di avvalersi di un nutrito cast e di un ampio apparato tecnico), e la possibilità stessa di operare nello spazio archeologico di un teatro antico (in un luogo, dunque, di estensione paragonabile a quello della prima rappresentazione) permettono così di visualizzare, nella loro dimensione concreta, alcune soluzioni sceniche e spaziali che, come si avrà modo di osservare, acquisiscono nel *Prometeo* particolare rilevanza.

## *1. Quanto tempo ci vuole per attaccare un uomo a una rupe?*

I *performance studies* dell'ultimo cinquantennio hanno mutato profondamente la metodologia di analisi del teatro antico, con una crescente attenzione per lo spazio scenico e per le specificità della prossemica attoriale; un contributo rilevante in questa direzione è arrivato dagli studiosi anglosassoni (e in particolare da Oliver Taplin e dall'Archive of Greek and Roman Drama di Oxford).<sup>7</sup>

Sebbene gli studi semiotici e teatralogici moderni abbiano ben sottolineato come non sia mai possibile desumere dal testo letterario la partitura del testo spettacolare<sup>8</sup> (irrimediabilmente perduto, nel caso del teatro classico), una particolare importanza per la comprensione della dinamica teatrale dell'opera antica rivestono le indicazioni sceniche, cioè i passaggi interni al testo drammatico che segnalano (direttamente o indirettamente) movimenti, determinazioni di luogo, spostamenti nello spazio.

In questo orizzonte, un ruolo determinante è occupato dal prologo: i primi versi della tragedia hanno spesso la funzione di delineare l'identità oppure l'ingresso del protagonista, e di definire il *setting* della scena. La drammaturgia del *Prometeo*, che si apre con un dialogo tra Efesto e Kratos, colloca l'azione in Scizia, caratterizzando da subito l'ambiente come un luogo «deserto» e «senza gente» (v. 2), e sollecitando così l'immaginazione dello spettatore. I due emissari del volere di Zeus (a cui si aggiunge Bia, Violenza, un personaggio muto) sono dunque appena arrivati in un remoto angolo dell'odierna Asia, ma non sono soli: con loro c'è Prometeo, come segnala chiaramente il deittico τὸνδε (v. 4: «Efesto: abbi a cuore gli incarichi che tuo padre ti ha imposto. Incatenare *lui*, che è capace di tutto, alle rupi scoscese»)⁹. Prometeo, silente, è dunque già sul palco, e sta forse per essere trascinato in catene con il capo chinato. Spetta a Efesto il compito di mettere in atto la punizione e così pare intenzionato a fare al v. 20, quando designa con un altro deittico la rupe al quale verrà inchiodato il Titano (indicando, con tutta probabilità, la *skéné*).

Trenta versi più tardi, però, Kratos deve richiamarlo all'ordine, intimandogli di sbrigarsi (v. 52) poiché l'atto non è ancora stato compiuto. Da qui la drammaturgia comincia a battere il ritmo implacabile dell'esecuzione: Kratos accompagna con le parole le azioni di Efesto, punteggiando con le battute ogni gesto necessario per assicurare il corpo alla rupe. Prima viene fissato un braccio (v. 60), poi l'altro (v. 61), si passa poi al petto (v. 64) – il fabbro pietoso esita di nuovo (v. 67) – poi tocca ai fianchi (v. 71) e alle gambe (v. 74). Al v. 81 Efesto dichiara l'opera compiuta, e altrettanto devono aver fatto gli attori e il regista: poiché da questo momento, e per tutta la durata dello spettacolo, l'attore protagonista dovrà restare immobile nella posizione in cui è stato issato in questi venti cruciali versi. Per pronunciarli ad alta voce occorrono circa due minuti, un tempo ragionevole per compiere teatralmente un'azione fittizia, ma un *tour de force* se si intende assicurare davvero l'attore al luogo dove resterà per il resto della rappresentazione.

Nei primi ottanta versi, dunque, il regista deve fare in modo di introdurre su palco il personaggio principale; issarlo a una 'rupe scenica' idonea, dove Prometeo possa restare ben visibile al pubblico nel corso della tragedia; inchiodarlo a quel luogo in pochi minuti, sistemandolo in modo che possa sopportare la sua posizione statica pur recitando ampie sezioni di testo. Quali soluzioni scenografiche adottare, dunque? «Alla mastodontica rupe le regie non sanno rinunciare», appunta Condello;<sup>10</sup> e in effetti la storia degli spettacoli e delle regie del *Prometeo* è anche un catalogo di virtuosistiche ideazioni architettoniche. Nella rappresentazione diretta da Luigi Squarzina, nel 1954, lo scenografo Mario Chiari costruisce una imponente struttura con due rocce (una di 13, l'altra di 14 metri); Prometeo (interpretato da Vittorio Gassman) resta seduto, fermato da catene, nell'intercapedine tra le due montagne.<sup>11</sup>

La realizzazione di Chiari/Squarzina è forse quella più legata a una dimensione schiettamente descrittiva, e alla riproduzione di un ambiente montuoso

come descritto dall'originale. Già nella seconda rappresentazione siracusana, nel 1994, il regista Antonio Calenda si muove piuttosto nella direzione di una resa astratta: la scena (disegnata da Bruno Buonincontri) è dominata da un'estesa cancellata nera.<sup>12</sup> Da un tombino in proscenio emergono Efesto e Kratos (in questa versione denominati Schutz e Staffel) e poi fa capolino Prometeo (Roberto Herlitzka); dopo l'uscita di scena dei due sgherri l'attore resta nascosto nelle profondità del palco, sotto le grate, mostrando al pubblico solo la testa dell'attore.<sup>13</sup> L'immagine di un Prometeo 'sotterrato', evidentemente debitrice a *Gior-ni Felici* di Beckett, rovescia la prospettiva spaziale dell'originale, con la sua prigionia montana e dunque 'alta'; e al contempo indaga l'ostensione del corpo attoriale davanti al pubblico, facendone il perno della propria regia. Proprio questo aspetto, anche nelle sue connotazioni metateatrali,<sup>14</sup> verrà ulteriormente approfondito da due rappresentazioni ospitate a Siracusa nel nuovo millennio.

## 2. Nella testa del Titano: la regia di Luca Ronconi



Luca Ronconi, *Prometeo Incatenato*, 2002. Foto di Daniele Aliffi. AFI Archivio Fondazione INDA Siracusa

Nel maggio del 2002 va in scena al Teatro Greco di Siracusa (in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano) una trilogia interamente a firma di Luca Ronconi, per la prima volta all'opera all'INDA. I tre drammi rappresentati – *Prometeo Incatenato* di Eschilo, *Baccanti* di Euripide, *Rane* di



Luca Ronconi, *Prometeo Incatenato*, 2002, prove. Foto di Salvatore Gozzo - Tutti i diritti riservati

Aristofane<sup>15</sup> – delineano, nelle intenzioni del regista, un ideale percorso unitario, in particolare per quanto riguarda l'evoluzione del rapporto tra umano e divino.

L'esperienza, presentata con il titolo *Progetto Greci*, rappresenta il punto di arrivo di un pluriennale attraversamento dei classici. La ricerca sulla tragedia, iniziata da Ronconi negli anni Settanta, aveva dato fin da subito esiti sorprendenti (in particolare *Oresteia* del 1972 e *Baccanti* create in seno al Laboratorio di Prato nel 1978)<sup>16</sup> inaugurando una inedita possibilità metodologica.<sup>17</sup> La via ronconiana per il teatro antico si era infatti distinta, da un lato, per la ferma volontà di allontanare le tendenze attualizzanti e le frettolose analogie tra passato e presente (attraverso un'oculata scelta di traduzioni, costumi e scene); dall'altro, per la sperimentazione sullo spazio, volta a modificare l'assito dello spettatore e la prospettiva di sguardo sull'atto performativo. Per *Oresteia* del 1972, Ronconi si rivolge infatti allo scenografo e scultore Enrico Job, chiedendogli di ideare uno spazio con tre possibili sistemazioni del pubblico nei confronti della scena; ne nasce una grande struttura in ferro e legno capace di inglobare al suo interno attori e spettatori. Il pubblico viene disposto su tre lati in tre gallerie sovrapposte, mentre al centro l'azione si svolge su un piano rettangolare a vista, che viene manovrato da sotto e la cui inclinazione cambia a seconda dei momenti dello spettacolo. La scatola scenica viene raccontata dalla critica con immagini icastiche e rappresentative: «gli spettatori ai tre lati si trovano nella condizione di chi segue, in un teatro anatomico, le fasi di un'operazione chirurgica»;<sup>18</sup> «una scatola compatta come una strettoia, un

ordigno oscillante e insidioso come la sorte, in quel duro legno cosparso di attrezzi ammiccanti»;<sup>19</sup> «la struttura ideata e costruita da Enrico Job, è per certi versi una nave, nella quale siamo tutti a bordo».<sup>20</sup> In sinergia con la struttura scenografica, Ronconi cerca una traduzione capace di mostrare la tragedia come «uno spaccato, una sedimentazione di parole solenni e di morte vestigia»,<sup>21</sup> e opta per il testo già edito di Mario Untersteiner (1947): «meticolosamente fedele al testo greco, presenta qualche difficoltà a dirsi in italiano, perché più che a usare la tua propria lingua ti invita ad entrare nei meandri, nei giri sintattici di pensiero di un'altra».<sup>22</sup>

In una simile direzione di ricerca si colloca anche lo spettacolo *Baccanti*, ideato all'interno della prolifica esperienza del Laboratorio di Prato (1978) e affidato, per la parte scenografica, a Gae Aulenti. Il luogo scelto per la rappresentazione è un ex orfanotrofio (in particolare, un'ala dell'Istituto Magnolfi, un palazzo seicentesco) e lo spettacolo coincide con un percorso compiuto da ventiquattro spettatori attraverso i corridoi e le stanze guidati da un'unica attrice, Marisa Fabbri. Aulenti non procede qui, come negli altri casi, alla realizzazione ex novo di uno spazio scenico fisso, ma si concentra piuttosto sul momento di passaggio tra una stanza e l'altra (talvolta chiudendo o riducendo i varchi) e più in generale sulla percezione del transito.<sup>23</sup> Il gruppo di spettatori si trova nel corso della performance a ripassare più volte dalle stesse aree, ma queste vengono volta per volta riadattate (con luci e posizionamenti differenti nello spazio) al punto da risultare quasi irriconoscibili. Lo spettatore si trova così, come affermava Aulenti, fuori dal suo «baricentro, che viene continuamente deviato»;<sup>24</sup> lo spaesamento provocato dal posizionamento instabile nello spazio trova per altro piena corrispondenza con una delle istanze tematiche più forti del testo euripideo, cioè il desiderio di conoscere, e l'impossibilità di riuscirci. Come Penteo è costretto a sbirciare, nel quinto episodio della tragedia, i segreti culti bacchici nascondendosi in precario equilibrio su un albero, così il pubblico assiste alla rappresentazione della tragedia senza potersi fermare in un unico punto, e perdendo l'orientamento all'interno dell'Istituto.

L'obiettivo della prima sperimentazione ronconiana sul classico, qui brevemente ricordata attraverso due spettacoli particolarmente significativi, sembrava dunque quella di restituire allo spettatore l'esperienza di un «rito perduto»,<sup>25</sup> dell'origine remota e misteriosa, anche attraverso la diversa disposizione del pubblico in uno spazio anticonvenzionale.

Il ritorno al teatro antico per il *Progetto Greci* – a trent'anni di distanza dalle esperienze già citate, in una fase assai diversa della produzione – sembra a un primo sguardo molto lontana dalle sperimentazioni spaziali sopra ricordate. Eppure la ricerca muove di fatto dal medesimo assunto: che l'incolmabile distanza storica che ci separa dal classico non vada velleitariamente ridotta, ma piuttosto denunciata e così amplificata. Oltre

all'assoluta fedeltà al testo eschileo (nella traduzione di Dario Del Corno, che evita soluzioni naturalizzanti), Ronconi sceglie di valorizzare la natura dello spazio archeologico a cui le rappresentazioni sono destinate: «il luogo è talmente ricco di segni storici e teatrali che sarebbe un peccato cancellarli imponendovi sopra una scenografia».<sup>26</sup> Le rovine restano dunque a vista, come una testimonianza del tempo che separa lo spettatore dal contesto originario dell'opera; in voluto contrasto con i reperti antichi emergono alte gru gialle, una trasposizione contemporanea dell'antica *mechané* che conferisce allo spazio una dimensione quasi da archeologia industriale. In questo ambiente, progettato con la scenografa Margherita Palli, viene inserito il segno registico più forte, un'enorme statua (alta quattordici metri, percorribile all'interno) di un uomo accasciato. L'ispirazione iconografica, nelle dichiarazioni della scenografa, non è da cercarsi nel Galata Morente (riferimento talvolta avanzato da critici e lettori)<sup>27</sup> ma nelle atmosfere pittoriche di Arnold Böcklin e nel suo *Prometheus* (1882).

L'enorme figura caduta evoca simbolicamente il destino dei Titani da cui Prometeo discende, e dunque la prima generazione di divinità sottomesse e annientate dal regno di Zeus. Nel vasto spazio scenico siracusano, il colosso – oltre a costituire un ideale doppio dello stesso sofferente Prometeo – assolve anche la funzione prevista nel testo dagli elementi paesaggistici, e in particolare dalla rupe: sulla sua superficie, come sull'antica *skené*, sarà inchiodato il Titano. La regia affronta con sapienza le questioni sceniche contenute nei primi versi, di cui si è precedentemente discusso, rendendo astratta la partitura di azioni che porta all'adempimento della punizione di Zeus.

Nei primi istanti dello spettacolo Kratos ed Efesto appaiono sopra il capo reclinato della statua, mentre Prometeo (interpretato da Franco Branciaroli) spunta in aggetto attraverso una botola che si apre dal cranio. Efesto non tocca dunque mai direttamente il corpo di Prometeo; si limita a colpire simbolicamente la statua con una grossa pietra, da lontano, mentre le catene che legano l'attore si serrano manovrate dai macchinisti all'interno della grande struttura. Da questo momento, per tutta la durata della rappresentazione, Franco Branciaroli resta immobile, inginocchiato, lontano fisicamente dagli altri personaggi. Alla dimensione verticale, cioè l'alto seggio dove viene lasciato Prometeo e le gru che trasportano le divinità (Oceano ed Hermes) si contrappone l'orizzontalità del palco dove appaiono figure alleate o solidali al protagonista, come Io e il Coro, che si muovono con una sensibile vicinanza alla terra. Io (Laura Marinoni) riproduce le movenze di una giumenta, mentre le Oceanine procedono attraversando alcune vasche piene d'acqua e trascinando le vesti zuppe.

La corifea (Galatea Ranzi) siede invece sulle gradinate, in mezzo al pubblico, fino al momento del suo ingresso: una scelta registica volta a restituire, icasticamente, l'idea del coro come una prima ideale cerchia di spettatori che ascolta, guarda, soffre e commenta.<sup>28</sup>

La vecchiaia appare nella regia di Ronconi come un elemento simbolico: Prometeo esibisce lunghi capelli bianchi mentre il coro delle Oceanine viene rappresentato – in opposizione alla tradizionale iconografia di giovani ninfe – come un gruppo di potenze femminili anziane, appesantite dal tempo. La scelta, oltre a delineare una generazione di dei e semidei antichi in opposizione al ‘giovane’ governo divino di Zeus, va interpretata anche metateatralmente, come uno sguardo sul classico che non cerca forzatamente di ‘ringiovanire’ il dettato tragico, ma anzi di indicarne la distanza. Pur in un contesto molto mutato e in una nuova fase della sua produzione, Ronconi si mostra ancora coerente con i presupposti teorici che l’avevano mosso alla creazione di *Oresteia* e di *Baccanti*, in una rigorosa scelta anti-attualizzante. L’enorme statua, a cui Prometeo resta incatenato, sembra assumere i connotati metaforici della tradizione classica: un colosso che occupa la scena, e che mantiene intatta la sua inaccessibilità, il suo mistero. «Non posso non vedere molte opere del passato come segnali provenienti da stelle luminose che non ci sono più», dichiarava Ronconi in un’intervista con Maria Grazia Gregori;<sup>29</sup> «è proprio questo il loro fascino; il sapere, la propulsione, il bagliore di cose a cui corrisponde un vuoto, un niente».<sup>30</sup>

### 3. Alla mercé del nostro sguardo: *Prometeo* secondo Claudio Longhi

In una foto scattata durante le prove del *Prometeo*, nel 2002, si può notare seduto su un tavolino accanto a Luca Ronconi una figura di spalle, intenta a prendere appunti: è Claudio Longhi, in quei giorni assistente alla regia dello spettacolo. Nel 2012 Longhi torna a Siracusa per firmare una sua versione del *Prometeo*, debitrice all’esperienza al fianco di Ronconi per impostazione e presupposti, ma originale per ispirazione e risultati. Anche la regia di Longhi, infatti, si tiene lontano dalle attualizzazioni e dai forzati tentativi di avvicinamento al classico; la volontà di restituire il dettato tragico nella sua distanza e inaccessibilità deriva non solo dallo studio presso la bottega ronconiana, ma anche da una profonda conoscenza della ricerca traduttiva di Edoardo Sanguineti,<sup>31</sup> e del suo modo di guardare la opere antiche come «forme di esperienza da noi remote, anche impraticabili, e anche, non di rado, incomprensibili».<sup>32</sup>

Se il *Prometeo* del 2002 rappresentava, come si è già sottolineato, una generazione di divinità antiche ormai in decadenza (anche nel più ampio arco della trilogia con *Baccanti* e *Rane*), l’indagine di Claudio Longhi si concentra invece su altri aspetti della drammaturgia eschilea, e in particolare sull’ossessiva ricorrenza dei verbi legati all’area del guardare. L’o-



Claudio Longhi, *Prometeo Incatenato*, 2012. Foto di Franca Centaro. AFI Archivio Fondazione INDA Siracusa

pera «può forse essere letta come una sorta di tragedia dello sguardo», suggerisce il regista,<sup>33</sup> poiché il principale strumento di cui Zeus si serve per punire il suo nemico, è di incatenarlo lasciandolo esposto allo sguardo altrui. Lo studio meticoloso del testo si traduce così nell'esigenza di creare uno spazio scenico adatto a restituire la prigionia di Prometeo come vera e propria esposizione pubblica; se nella maggior parte delle rappresentazioni, infatti, il Titano finisce con l'essere incatenato sulla parte retrostante dello spazio «col risultato di ridurlo a lungo andare a uno 'sfondo' dell'azione»,<sup>34</sup> Longhi cerca con la sua regia di farne invece un centro mobile dell'azione.

Il protagonista viene collocato in un carrello a vetri, una teca mobile che durante lo spettacolo viene traslata in diversi punti dell'orchestra; viene così tutelata una delle caratteristiche drammaturgiche fondamentali del personaggio, cioè la sua immobilità, e allo stesso tempo lo spostamento nello spazio permette allo spettatore di mutare continuamente il suo punto di vista (evitando così anche il rischio di perdita di attenzione connesso alla staticità).<sup>35</sup>

La soluzione scenografica si innesta nell'ambiente progettato dall'architetto Rem Koolhaas, chiamato nel 2012 all'INDA di Siracusa per curare l'intera trilogia (con *Baccanti* dirette da Calenda e *Gli Uccelli* di Roberta Torre), e che prevede la presenza di una gradinata lignea e tondeggiante speculare agli spettatori, è la prosecuzione ideale del semicerchio scenico. Anche la struttura, maestosa ed essenziale, può girare su sé stessa proprio

come il carrello, rivelando l'intrico ferreo che la tiene in piedi e può aprirsi al centro, come la porta dell'antica *skéné*.

All'inizio dello spettacolo, il personaggio muto di Violenza (Michele Dell'Utri) entra in scena percorrendo di corsa lo spazio circolare dell'orchestra, seguono Kratos (Massimo Nicolini) ed Efesto (Gaetano Bruno) che comincia a battere il martello a terra, marcando così una lugubre anticipazione sonora di quanto avverrà dopo. Prometeo fa il suo ingresso come un prigioniero di guerra, sdraiato su una barella e già legato, con il volto coperto da un cappuccio. I cruciali venti versi, che punteggiano nella drammaturgia l'atto dell'incatenare alla pietra, corrispondono nella regia di Longhi al momento in cui il protagonista Massimo Popolizio viene alzato in piedi e poi issato nella gabbia di vetro frontalmente al pubblico. La piena attuazione della punizione di Zeus avviene, in definitiva, non solo quando il corpo di Prometeo viene esposto, ma quando anche il capo gli viene scoperto, lasciandolo così alla mercé degli sguardi dalla platea; il gesto sottolinea così la valenza metateatrale della punizione imposta al Titano.<sup>36</sup>

Anche la funzione del coro, e il suo cambiamento nell'evoluzione dello spettacolo, costituiscono un elemento centrale dello spettacolo. Quasi per contrasto implicito con le coreute acquatiche del 2002, e con i loro vestiti impregnati dal passaggio nelle vasche, Longhi precipita le Oceanine «in un mondo desertificato, uno spazio privo d'acqua, che nel nostro presente potrebbe richiamare il disastro della *Deepwater* o il surriscaldamento del pianeta».<sup>37</sup> L'atmosfera post-apocalittica è sottolineata anche dai costumi a cura di Gianluca Sbicca (color sabbia, con solo pochi innesti blu e azzurri, come residui marini ormai secchi) e dai movimenti coreografici, di matrice astratta, valorizzati dalla presenza in scena di dieci danzatrici della Martha Graham Dance Company (collaborazione trasversale alle già citate tre opere in cartellone a Siracusa nel 2012). Anche nel dirigere i movimenti del coro, il regista ha declinato il *leit motiv* dello sguardo: le performer si muovono sulla scena con la costante consapevolezza di trovarsi sotto lo sguardo di Zeus, come in un regime di sorveglianza.<sup>38</sup> Attraverso la partitura coreografica e il mutare del posizionamento nello spazio, la regia mostra plasticamente la profonda trasformazione delle Oceanine, in particolare nella relazione empatica con Prometeo; in un primo momento caute e diffidenti circa l'inflessibilità dell'eroe (vv. 178 e seguenti), si risolvono alla fine della tragedia in un netto schieramento a favore della vittima delle angherie di Zeus. La conversione, così significativa da suggerire a Longhi la lettura del *Prometeo* come un vero e proprio *Bildungsroman* del coro,<sup>39</sup> è naturalmente da interpretare in senso latamente politico: se i coreuti incarnano una rappresentanza dei cittadini in scena (così ricordava icasticamente anche Ronconi, con la sua scelta di fare alzare la corifea dalle gradinate), allora la profonda mutazione di consapevolezza delle Oceanine, e il loro differente collocarsi di fronte al potere, è da leggersi



Claudio Longhi, *Prometeo Incatenato*, 2012. Foto di Franca Centaro. AFI Archivio Fondazione INDA Siracusa



Leo Muscato, *Prometeo Incatenato*, 2023. Foto di Franca Centaro. AFI Archivio Fondazione INDA Siracusa

come l'auspicio di una trasformazione sociale. Non è inutile, in questa prospettiva, sottolineare che il *Prometeo Incatenato* di Longhi segue un'altra importante e fortunata fatica registica, l'allestimento de *La resistibile asce-*

sa di *Arturo Ui*, prodotto nel 2011 da Emilia Romagna Teatro. Come è noto, l'opera di Brecht dipinge allegoricamente l'ascesa di Hitler nel contesto degli interessi economici europei definendola – così ammonisce il titolo – *resistibile*, cioè, mostrando in controluce tutte le azioni di contrasto che potevano essere attuate. Tra gli ispiratori della sua regia brechtiana, Longhi menziona il maestro Edoardo Sanguineti («credo sia il più brechtiano fra gli intellettuali e i poeti italiani del secondo Novecento», afferma)<sup>40</sup>; l'insegnamento sanguinetiano – ovvero la possibilità di rileggere i classici in modo politico, ma non attualizzante – orienta dunque tanto *Arturo Ui* quanto *Prometeo*. Vanno dunque lette in questa prospettiva: la decisione di enfatizzare attraverso i costumi di Kratos e Bia (severe maschere nere di stringhe di cuoio) il loro ruolo di sgherri del potere; la ferma volontà di interpretare l'onnipotente sguardo di Zeus come un vero e proprio «stato di polizia»; e, la progressiva emancipazione politica del coro. Evitando da un lato precise allusioni all'attualità politica e dall'altro una lettura del tutto astorica, Claudio Longhi invita a leggere il suo *Prometeo Incatenato* come una parabola sul rapporto tra la società e il potere.

#### 4. *Prometeo, ovvero il sacrificio del corpo attoriale*

La scelta di presentare l'antica rupe in senso astratto e simbolico emerge nuovamente anche nell'ultima rappresentazione siracusana di *Prometeo* con la direzione di Leo Muscato (2023).<sup>41</sup> La scena, disegnata da Federica Parolini, rappresenta una imponente architettura post-industriale con tubi e cisterne: «pochi elementi simbolici che raccontano un'epoca tecnica esaurita e fallita», testimonia la scenografa nelle note di regia.<sup>42</sup> *Prometeo* (Alessandro Albertin) viene legato alla parte più alta della cisterna, come il corpo sacrificale dell'intera civiltà dell'industrializzazione giunta ormai al suo tragico finale.

{giovannelli\_prometeosullascena\_s\_fig6| *Prometeo* Muscato}

Nelle sue mutevoli interpretazioni architettoniche e politiche, la rupe si rivela immancabilmente il fulcro del disegno scenico, che si realizza pienamente in corrispondenza del v. 81, con l'atto di legare il protagonista alla *skéné*: la punizione di Zeus e l'atto registico vengono, cioè, a coincidere.

Se si tiene conto del carattere metascenico della postura di *Prometeo* – conseguenza del suo essere allo stesso tempo personaggio del mito e attore in carne ed ossa – si può interpretare dunque l'immagine che segna inevitabilmente ogni allestimento del *Prometeo Incatenato*, comunque venga realizzata, come una potente metafora dell'atto teatrale stesso: l'ostensione del corpo dell'attore imposta dalla regia, il suo offrirsi alla platea. Come è noto<sup>43</sup> la storia della tradizione di *Prometeo* ha talvolta conferito al sacrificio del protagonista caratteri cristologici, con sovrapposizioni tra la crocifissione e l'esposizione dell'eroe sulla rupe; ma esso rappresenta, allo stesso tempo, il sacrificio dell'attore.

L'immagine plastica di tale auto-esposizione pubblica è dunque di sorprendente modernità e anticipa vertiginosamente tutta la sperimentazione teatrale novecentesca, e in particolare la ricerca di Jerzy Grotowski, una delle figure che più ha segnato l'immaginario e le pratiche del teatro europeo. L'attore, secondo Grotowski, «non esibisce il suo corpo, ma lo annulla, lo brucia, lo libera da ogni resistenza agli impulsi», e così «non vende il suo corpo, ma lo offre in sacrificio; ripete l'atto della Redenzione, si avvicina alla santità». <sup>44</sup>

Non è possibile, in questa sede, approfondire la fitta produzione teorica e pratica lasciata in eredità dal maestro polacco;<sup>45</sup> per comprendere con immediatezza la suggestione sopra riportata basterà tuttavia evocare la scena di uno dei più celebri spettacoli grotowskiani, cioè il *Principe Costante* (1967) elaborato a partire dall'opera di Calderón. Uno steccato di legno marrone alto un paio di metri delimita uno spazio rettangolare nel quale è posata una tavola di legno, «che può essere insieme un'asse per la tortura e la superficie inclinata di una catafalco». <sup>46</sup> Ottanta spettatori, posizionati all'esterno dello steccato, sbirciano dall'alto il corpo sdraiato del protagonista (Ryszard Cieslak, qui nel ruolo del Principe Ferdinando) che viene torturato, ma oppone ai suoi aguzzini gentilezza e resistenza passiva.

Osservando quel corpo umano esposto allo sguardo, come su un tavolo anatomico o su una croce, il critico Alberto Arbasino – presente tra i pochi spettatori al debutto a Spoleto – comprese immediatamente che quella «cristologia denutrita e macilenta»<sup>47</sup> incarnata dal corpo dell'attore era, a ben guardare, una folgorante epifania del *Prometeo Incatenato*.

- <sup>1</sup> L. RONCONI, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 223.
- <sup>2</sup> Le diverse ipotesi e i problemi di messinscena sono discussi in: O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1977; J. DAVIDSON, 'Prometheus Vincit on the Athenian Stage', *Greece & Rome*, 41, 1994, pp. 33-40; S. DWORACKI, 'Note on the Staging of the *Prometheus Bound*', *Eos*, 71, 1983, pp. 159-165; M. DYSON, 'Prometheus and the Wedge. Text and Staging at Aeschylus', *Journal of Hellenic Studies*, 114, 1994, pp. 154-156.
- <sup>3</sup> F. CONDELLO (a cura di), *Prometeo. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 8.
- <sup>4</sup> Sul tardo approdo in Italia degli studi sul dramma antico nella scena contemporanea, sul loro valore ermeneutico, e sul ruolo chiave di studiosi quali Umberto Albini e Dario del Corno si leggano A. ANDRISANO, 'Umberto Albini e Dario Del Corno, studiosi di teatro antico', *Stratagemmi*, 11, 2012, pp. 13-32 e, nello stesso volume, M. TREU, 'Due accademici in sala prove', *Stratagemmi*, 11, 2012, pp. 33-44.
- <sup>5</sup> Una ricognizione (a cura di Anna Banfi) delle diverse rappresentazioni del *Prometeo Incatenato*, con relativa analisi della rassegna stampa, si trova sul sito dell'Inda: INDA, 'Dall'Archivio dell'INDA un approfondimento su Prometeo Incatenato', 23 marzo 2023, <<https://www.indafondazione.org/dallarchivio-dellinda-un-approfondimento-su-prometeo-incatenato/>> [accessed 12 April 2024].
- <sup>6</sup> L'osservatorio siracusano, tra aspettative del pubblico e specificità del luogo, non è privo di contraddizioni; ho trattato questo argomento in M. GIOVANNELLI, 'Dramma antico: quale orizzonte d'attesa per gli spettacoli di Siracusa', *Mantichora*, 4, 2014, pp. 35-41.
- <sup>7</sup> È del 1996 la fondazione, presso il dipartimento di Classics a Oxford, dell'Archive of Performances of Greek and Roman Drama, e di un gruppo di ricerca attivo da allora sulla fortuna del dramma antico nel teatro contemporaneo, nelle altre arti, e nella cultura di massa, e sull'analisi del testo drammatico antico alla luce degli esiti performativi contemporanei, con una sempre più solida consapevolezza teorica delle specificità della comunicazione teatrale. Un vero proprio saggio di metodo in questo senso è il già citato O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus*.
- <sup>8</sup> Ancora fondamentale, in questa prospettiva, M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.
- <sup>9</sup> La traduzione del *Prometeo Incatenato*, qui e di seguito, è di F. CONDELLO (a cura di), *Prometeo. Variazioni sul mito*. Poiché gli spettacoli analizzati si avvalgono di traduzioni differenti, ognuna con uno specifico stile traduttivo, ho scelto per la presente ricognizione trasversale una versione del testo per ora mai utilizzata in scena.
- <sup>10</sup> F. CONDELLO (a cura di), *Prometeo. Variazioni sul mito*, p. 7.
- <sup>11</sup> Alcune immagini dello spettacolo del 1954 sono reperibili sul database online dedicato all'attività registica di Squarzina: <<http://luigisquarzina.it/wp/italiano/1954/05/15/prometeo/>>. [accessed 9 January 2024].
- <sup>12</sup> I crediti dello spettacolo, e le immagini di scena, sono consultabili sul sito dell'Inda: FONDAZIONE GRAMSCI, 'Prometeo Incatenato', <<https://www.indafondazione.org/prometeo-di-eschilo/>> [accessed 9 January 2024].
- <sup>13</sup> Il monologo di Prometeo è visibile in una clip resa disponibile sul sito dell'Inda: FONDAZIONE INDA, 'Prometeo di Eschilo (1994) - Fondazione Inda', <<https://www.youtube.com/watch?v=nelz3zZyBvc>> [accessed 15 July 2024].

- <sup>14</sup>Per approfondire le istanze metateatrali già presenti nel testo di partenza, cfr. G. CERRI, 'Il dio incatenato come spettacolo. Il coro come pubblico: tragedia e rapsodia nella dimensione metateatrale del *Prometeo*', *Lexis*, 24, 2003, pp. 265-282.
- <sup>15</sup>La letteratura e l'attenzione critica sulla trilogia è stata in parte catalizzata da *Rane*, in particolare per un atto di censura politica avvenuto prima del debutto. Per approfondimenti, F. SCHIRONI, 'A Poet without 'Gravity': Aristophanes on the Italian Stage' in E. HALL, A. WRIGLEY (a cura di), *Aristophanes in Performance 421 BC-AD 2007: Peace, Birds, and Frogs*, Oxford, Legenda, 2007, pp. 267-275.
- <sup>16</sup>È possibile ripercorrere le due esperienze attraverso le testimonianze dello stesso Ronconi: sulle *Baccanti* nel Laboratorio di Prato si legga F. QUADRI, L. RONCONI, G. AULENTI, *Il laboratorio di Prato*, Milano, Ubulibri, 1981; sull'*Oresteia*, L. RONCONI, G. CAPITTA, *Teatro della conoscenza*, Bari, Laterza, 2012. Al teatro antico è dedicato poi un intero capitolo di L. RONCONI, *Prove di autobiografia*, pp. 220-243.
- <sup>17</sup>A questa parte della produzione ronconiana Franco Quadri dedica un'ispirata monografia dal titolo F. QUADRI, *Il rito perduto*, Torino, Einaudi, 1973 che esce con sorprendente tempismo, anticipando le esigenze di storicizzazione. Sugli esiti delle vie tracciate da Ronconi (e più in generale sulla tragedia greca sulla scena di oggi), cfr. D. SACCO, *Tragico contemporaneo*, Bologna, Luca Sossella, 2018.
- <sup>18</sup>R. DE MONTICELLI, 'Affascinante involucro ma discutibile contenuto', *Il Giorno*, 8 ottobre 1972.
- <sup>19</sup>A.M. RIPELLINO, 'Una tarantola sulla lingua', *L'Espresso*, 15 luglio 1973.
- <sup>20</sup>C. MILANESE, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Feltrinelli, Milano, 1973, p. 63.
- <sup>21</sup>L. RONCONI, *Prove di autobiografia*, p. 228.
- <sup>22</sup>Ivi, p. 224.
- <sup>23</sup>Aulenti afferma a questo proposito: «Ci siamo portati dietro la teatralità in tutti gli altri luoghi, i lunghi corridoi, le altre stanze connettendole tra di loro con le "cerniere", costruzioni mutevoli che avevano il compito di sfigurare e negare il semplice passaggio da un stanza all'altra». Cfr. F. QUADRI, 'Nello spazio dell'ambiguità. Intervista con Gae Aulenti', *Patalogo*, 1, 1979, pp. 70-85.
- <sup>24</sup>F. QUADRI, L. RONCONI, G. AULENTI, *Il laboratorio di Prato*, p. 329.
- <sup>25</sup>La formulazione riprende l'emblematico titolo della monografia di Franco Quadri, cfr. nota 17.
- <sup>26</sup>L'affermazione si trova in: INDA, 'Conversazione con Luca Ronconi', libretto di sala, 2002, <<https://lucaronconi.it/storage/filemedia/intervista-pasticciaccio.pdf>> [accessed 12 September 2023].
- <sup>27</sup>È possibile ascoltare la stessa Margherita Palli ricordare l'iter di ideazione e costruzione della scena di *Prometeo Incatenato*: FONDAZIONE INDA, 'Il mito nel teatro di Luca Ronconi - Siracusa 2002/Fondazione Inda', <<https://www.youtube.com/watch?v=WPTb0MJUlUQ&t=3648s>> [accessed 12 September 2023]. L'occasione, creata dal direttore dell'Inda Antonio Calbi, è stata un seminario online dedicata alle regie ronconiane a Siracusa. In quell'occasione, Palli smentisce apertamente che l'ispirazione sia stata una rielaborazione del Galata Morente.
- <sup>28</sup>Tra le moltissime trattazioni a disposizione sulle funzioni del coro, si segnalano per chiarezza e concisione C. CALAME, 'Il gruppo corale tragico: ruoli drammatici e funzioni sociali', *Dioniso*, 5, 2006, pp. 6-24, e il più ampio S.R. GAGNÉ M. HOPMAN, (a cura di), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

- <sup>29</sup>Publicata in PICCOLO TEATRO DI Milano, 'Conversazione con Luca Ronconi a cura di Maria Grazia Gregori', libretto di sala, 2002/2003, <<https://lucaronconi.it/storage/filemedia/intervista-prometeo-2.pdf>> [accessed 15 July 2024]. Lo spettacolo fu infatti ripreso al Piccolo Teatro nella stagione 2002/2002, con inevitabili e significative modifiche alla scenografia dovute allo spazio chiuso: LUCA RONCONI, 'Prometeo Incatenato', *lucaronconi.it*, <<https://lucaronconi.it/scheda/teatro/prometeo-incatenato>> [accessed 12 May 2024].
- <sup>30</sup>*Ibidem*.
- <sup>31</sup>La vicinanza con Sanguineti è testimoniata anche da due importanti pubblicazioni: Claudio Longhi firma infatti, con Federico Condello, la raccolta delle traduzioni sul teatro antico, cfr. E. SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Milano, BUR Rizzoli, 2006 e un volume interamente dedicato all'esperienza dell'*Orlando Furioso*, frutto di una storica e fortunata collaborazione Sanguineti-Ronconi: cfr. C. LONGHI, «*Orlando furioso*» di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi, Pisa, Edizioni ETS, 2006.
- <sup>32</sup>E. SANGUINETI, *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 37.
- <sup>33</sup>C. LONGHI, 'Il *Prometeo Incatenato*. Tragedia dello sguardo e anatomie del tempo: considerazioni di regia', *Drammaturgia* XI, 2014, pp. 283-303, in particolare p. 286.
- <sup>34</sup>Ivi, p. 288.
- <sup>35</sup>La soluzione di far salire Prometeo «su una sorta di patibolo mobile (...) è egregia, non solo per il ritmo e la vivacità dello spettacolo stesso, ma dal punto di vista squisitamente semantico», *si appunta nella recensione di A. PORCHEDDU*, 'Prometeo siracusano', *Engramma*, 98, 2012 <[https://engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1880](https://engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1880)> [accessed 22 September 2023].
- <sup>36</sup>G. CERRI, 'Il dio incatenato come spettacolo. Il coro come pubblico', pp. 267-268. Si legga anche la dichiarazione di Longhi: «Forse potremmo parlare di una metateatralità del Prometeo, perché il teatro è il luogo attraverso cui e in cui si guarda un'esposizione di corpi», pubblicata all'interno di INDA, 'Conversazione con Claudio Longhi a cura di Daniela Sacco', programma di sala, 2012, p. 17.
- <sup>37</sup>A. ANDRISANO, 'Dieci domande a Claudio Longhi, regista di *Prometeo*', *Dionysus ex machina* III, 2012, pp. 281-292, in particolare p. 284.
- <sup>38</sup>C. LONGHI, 'Il *Prometeo Incatenato*', p. 291.
- <sup>39</sup>A. ANDRISANO, 'Dieci domande a Claudio Longhi', p. 284.
- <sup>40</sup>R. FERRARESI, 'Tempi di crisi: da Brecht a oggi. Intervista a Claudio Longhi', *Il Tamburo di Katrin*, 2012 <<https://www.iltamburodikatrin.com/interviste/2012/intervista-claudio-longhi-brecht>> [accessed 22 October 2023]. Sanguineti (si legge nel programma di sala dello spettacolo) aveva per altro accettato di curare una nuova versione italiana dell'opera ma è mancato (nel maggio 2010) prima di mettere mano al lavoro.
- <sup>41</sup>Per un'approfondita esegesi critica dello spettacolo, cfr. S. FORNARO, 'Considerazioni su *Prometeo*', *Visioni del tragico*, <<https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/considerazioni-su-prometeo-a-proposito-della-regia-di-leo-muscato-siracusa-2023>> [accessed 15 July 2024].
- <sup>42</sup>F. PAROLINI, 'Prometeo incatenato, la scenografia', in AA.VV., *Eschilo. Prometeo incatenato. Regia Leo Muscato*, Siracusa, INDA, 2023, p. 23.
- <sup>43</sup>F. CONDELLO (a cura di), *Prometeo. Variazioni sul mito*, in particolare il capitolo 'Cristologie (e satanismi)', pp. 54-58.

- <sup>44</sup>J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero* [1968], trad. it. di Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni, 1970, p. 113.
- <sup>45</sup>Per un'ottima ricognizione in lingua italiana cfr. L. FLASZEN, C. POLLASTRELLI, *Il Teatr Laboratorium di Jerzi Grotowski 1959-1969*, Firenze, La Casa Usher, 2007.
- <sup>46</sup>Con queste parole si descrive la scena in R. De Monticelli, 'Viaggio alle origini più tipiche del teatro', *Il Giorno*, 4 luglio 1967.
- <sup>47</sup>A. ARBASINO, *Off-Off*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 277.





VEGA TESCARI

## Il cielo sopra Berlino: *conquista del cielo e nostalgia dell'umano*

*Berlin, the divided city of course, was just another metaphor, like the angels themselves. Berlin seems to be a city that well represents not only Germany, but also our civilization. In a way, Berlin really represents the world.<sup>1</sup>*

*Il cielo sopra Berlino*, film realizzato da Wim Wenders tra il 1986 e il 1987 con la collaborazione alla sceneggiatura di Peter Handke, è un penetrante dialogo tra cielo e terra, in cui la conquista dell'eternità si scontra e incontra con l'intensa finitezza e sensorialità dell'orizzonte umano. Tra i cieli e le strade di Berlino si dispiegano le 'ali del desiderio' – dal significativo titolo inglese dell'opera, *Wings of Desire*, preferito da Wenders rispetto all'originale tedesco in virtù delle maggiori sfaccettature del termine 'desire' –<sup>2</sup> di quella che si può definire una prometeica ribellione e rinuncia all'immortalità per accedere a un livello altro di consapevolezza e conoscenza: non una conoscenza intellettuale, quanto emotiva, sensoriale e soprattutto temporale.

Se il mito di Prometeo narra di un semidio che si ribella alle leggi divine donando all'uomo il fuoco – del progresso o della conoscenza, per citare due delle accezioni che hanno caratterizzato le interpretazioni del mito nel corso del tempo – e per questo gesto subisce le conseguenze di quella che viene considerata una colpa, nella presente lettura

del film di Wenders si propone una traslazione della ribellione mitologica. Anziché donare qualcosa di divino all'uomo, il divino nel film in oggetto desidera – e il desiderio è un motore centrale nel mito prometeico – accedere alla dimensione umana, sperando emozioni e sentimenti, ma anche sottomettendosi alle leggi del tempo. In questa prospettiva la vicenda di Daniel (interpretato da Bruno Ganz), che decide di abbandonare la sua condizione angelica, diviene anche la trasposizione di un'entrata nella storia. È con queste parole che l'angelo sancisce l'addio al suo status:

Risalirò il fiume. È una vecchia massima umana, sentita spesso, ma che capisco solo oggi: ora o mai. È l'attimo del guado. Ma non ci sarà un'altra riva: c'è solo il guado, finché stiamo dentro il fiume. Avanti: nel guado del tempo, il guado della morte. Noi che non siamo ancora nati, scendiamo dalla torretta: guardare non è guardare dall'alto, ma ad altezza d'occhi. Innanzitutto farò un bagno...<sup>3</sup>

In questa riflessione, oltre alla dimensione temporale, viene convocato l'orizzonte dello sguardo, o meglio, del punto di vista, da intendersi come postura esistenziale. Dove nel racconto mitologico il dono divino eleva l'uomo a una dimensione superiore, nel film di Wenders il divino si priva della sua natura e la caduta dal cielo equivale ad accedere a un altro tipo di elevazione, a misura d'uomo. Viene dunque annullata quella che si può definire un'"invidia del cielo", per celebrare piuttosto lo sguardo dell'uomo, immerso nel vivere terreno, temporalmente circoscritto.

La vicenda si svolge a Berlino, nel periodo precedente la caduta del muro, in cui angeli dalle fattezze umane seguono, ascoltano e confortano gli abitanti della città, senza di fatto poter interagire in alcun modo con loro o influenzarne i destini. In questo orizzonte, il dato storico sancito dal muro si riflette anche – metaforicamente – nella scissione tra i due piani del film, quello angelico e quello umano. Ed è proprio il cielo l'unico dato unificante, nelle parole di Wenders: «Il film si intitolerà: / IL CIELO SOPRA BERLINO, / essendo il cielo, oltre al passato ovviamente, / l'unico elemento comune / alle due città contenute in questa città».<sup>4</sup> Invisibili, tranne che ai bambini, gli angeli hanno perso – come afferma lo stesso Wenders – il proprio ruolo e la propria funzione:

They were there before the city was there, when there were still glaciers. They saw the city being built, they saw Napoleon come through. They saw the city being destroyed. They saw it all go down the drain. They saw it at its most terrifying, as the capital of fascism. They are witnesses. But they are out of work. The time when people listened to the angels is past. People have no messages for them, and there's no place they should take these messages. They are just going through the motions. They are still there and they witness everything. They write things down, and every now and then they try to talk to people.<sup>5</sup>

La svolta narrativa è sancita dall'innamoramento dell'angelo Damiel per Marion (interpretata da Solveig Dommartin), acrobata di un circo e a questo nucleo tematico Wenders riconduce il suo film:

The basic idea for *Wings of Desire* was that the angel would fall in love and become human and give up this boring eternity. [...] I made her a trapeze artist, because it linked her to the world of children. [...] She is the central character because the angels are so transparent, even if the film is seen through their eyes. They don't have any psychology.<sup>6</sup>

Il desiderio di vivere e condividere questo sentimento porta l'angelo a rinunciare alla sua immortalità e a trovare, o ritrovare, la temporalità, la finitezza del vivere, calata nella dimensione sensoriale. La perdita della natura angelica e la relativa metamorfosi in essere umano, è sancita dalla caduta a terra dell'angelo, colpito da una corazza metallica che piomba dal cielo ferendolo e provocandone il sanguinamento; un umore, il sangue, sconosciuto agli angeli. Cinematograficamente la 'prometeica' caduta è sancita dal passaggio dal bianco e nero della dimensione eterna al cromatismo dell'orizzonte umano. Sul ruolo del colore – e del bianco e nero – nel film, Wenders si è espresso in questi termini:

All'idea del film si è subito associata quella del bianco e nero per le caratteristiche della città, naturalmente, ma ancora di più per gli angeli: loro non possono toccare veramente gli oggetti, non conoscono l'aspetto fisico del mondo e logicamente, nemmeno i colori. Inoltre il bianco e nero è legato alla dimensione del sogno ed era eccitante immaginare che il colore apparisse ad un certo punto del film con il valore di una nuova esperienza.<sup>7</sup>

A un livello più sottile la dinamica metamorfica può però essere rinvenuta nel corso di tutto il film in quella che è una costante entrata e uscita dai corpi attraverso l'uso della voce off. Spesso infatti dialoghi e pensieri non vengono pronunciati direttamente dai personaggi, ma restano sospesi, come presenze altre, a decretare una forma di scissione dal corpo. Si tratta di una sorta di smaterializzazione o di scorporizzazione: la voce – e con essa la parola – diventa presenza a sé stante, segna un'uscita da sé.<sup>8</sup>

Laddove nell'universo del mito di Prometeo è il fuoco a rappresentare una conquista, e con esso ciò che simboleggia in termini di progresso e conoscenza, qui è la condizione umana stessa a caratterizzarsi come conquista. La rinuncia al dono dell'immortalità porta a confrontarsi non con uomini che divengono un po' più simili a dèi, ma con 'dèi' che scelgono di umanizzarsi, di cadere nel tempo e nella storia. Alla ribellione angelica non fa inoltre seguito un castigo subito: gli angeli caduti di Wenders scelgono scientemente di castigarsi entro i confini della dimensione umana, senza il peso di una colpa o di una punizione, se non quella di dover fare i conti con la finitezza dell'esistenza; e se l'amore prometeico per l'uomo aveva

portato a rubare per loro, qui l'amore per l'uomo si traduce in volontà di assimilarsi alla sua condizione, rinunciando alle proprie 'ali'.

Interessante notare che nel contesto di un'ipotetica introduzione al proprio film, Wenders abbia richiamato aspetti legati alla colpa e alla ribellione, non distanti dalla vicenda del mito di Prometeo:

QUANDO IDDIO, DOPO AVER RICEVUTO UNA GRANDE DELUSIONE DAGLI UOMINI, DIEDE SEGNO DI VOLERSI RITRARRE PER SEMPRE DALLA TERRA, E DI ABBANDONARE GLI UOMINI AL LORO DESTINO, AVVENNE CHE FU CONTRADDETTO DA ALCUNI SUOI ANGELI CHE PERORAVANO LA CAUSA DEGLI UOMINI: GIACCHÉ BISOGNAVA OFFRIR LORO UN'ULTIMA POSSIBILITÀ.

DIO, IRATO DALLA LORO OPPOSIZIONE, LI MISE AL BANDO NEL LUOGO PIÙ INVIVIBILE DEL TEMPO: BERLINO.

[...] DA ALLORA GLI ANGELI DELLA 'SECONDA CADUTA' SONO PRIGIONIERI DI QUESTA CITTÀ, IN ETERNO, SENZA SPERANZE DI REDENZIONE, NÉ TANTOMENO DI UN RITORNO IN CIELO. SONO DANNATI A RIMANERE SEMPRE TESTIMONI DEI FATTI, NULL'ALTRO CHE SPETTATORI, SENZA POTER ANCHE IN MINIMA PARTE INFLUIRE SUGLI UOMINI, NÉ SUL CORSO DELLA STORIA. NON POSSONO SOLLEVARNE NEANCHE UN GRANELLO DI POLVERE...<sup>9</sup>

Se nel mito di Prometeo l'uomo pare non poter vivere senza il progresso e la tecnica, l'opera di Wenders pare dichiarare che non si può vivere senza la percezione temporale ed emotiva, e senza l'esperienza esistenziale che ne consegue. La caduta – resa concretamente a livello visivo nella scena della metamorfosi di Daniel – coincide con un approdo, con il ritrovare una dimensione essenziale sconosciuta o solo smarrita e di cui si prova nostalgia; come pare alludere lo stesso Wenders quando afferma che i suoi angeli rappresentano una nostra dimensione interiore, il bambino che siamo stati: sono la metafora di un'apertura, purezza o curiosità di fronte al mondo.<sup>10</sup>

La sfida prometeica equivale nel film a una particolare volontà, a un preciso desiderio: conoscere che cosa si provi a essere umani, esperire la scala delle sensazioni e delle emozioni. In questa ottica gli angeli di Wenders potrebbero dialogare con il Prometeo di Cesare Pavese, che nel suo "La rupe", parte dei *Dialoghi con Leucò*, scrive:

ERACLE Era un mondo di rupi.

PROMETEO Tutti avete una rupe, voi uomini. Per questo vi amavo. Ma gli dèi sono quelli che non sanno la rupe. Non sanno ridere né piangere. Sorridono davanti al destino.

ERACLE Sono loro che ti hanno inchiodato.<sup>11</sup>

La questione del desiderio di conoscenza nel mito di Prometeo è centrale e trova un'ulteriore interessante lettura di stampo psicologico in un pensiero di Gaston Bachelard:

Sapere e costruire sono bisogni caratterizzabili in se stessi, senza collegarli necessariamente con la volontà di potenza. Nell'uomo emerge una *volontà di intellettualità*. Quando il bisogno di capire è subordinato al principio di utilità, come sostenuto dal pragmatismo e dal bergsonismo, si finisce per sottovalutarne l'importanza. Propongo dunque di annoverare sotto il nome *complesso di Prometeo* tutte le tendenze che ci spingono a 'sapere' come i nostri padri, più dei nostri padri, come i nostri maestri, più dei nostri maestri. Proprio maneggiando l'oggetto, perfezionando la nostra conoscenza oggettiva, possiamo sperare di porci più chiaramente al livello intellettuale che abbiamo ammirato nei nostri padri, nei nostri maestri. La supremazia di istinti più potenti rappresenta, naturalmente, una tentazione per un numero assai più grande di individui, ma anche le caratteristiche più rare devono essere esaminate dallo psicologo. Se l'intellettualità pura è eccezionale, non è per questo meno caratteristica di un'evoluzione specificamente umana. Il complesso di Prometeo è il complesso di Edipo della vita intellettuale.<sup>12</sup>

La riflessione di Bachelard collega il mito – o il complesso – di Prometeo con la volontà di conoscere, ma pone anche la questione del bisogno. Il mito in oggetto può infatti essere collegato anche a una domanda ontologica fondamentale: di che cosa ha bisogno l'uomo per raggiungere una pienezza del vivere? È significativo in questo senso che Wenders abbia affermato: «Evidentemente il mio desiderio non si limitava a un film su Berlino, su un luogo. Proprio in questa città volevo qualcosa d'altro. Volevo parlare degli uomini, e quindi dell'unica e perenne questione: 'Come dobbiamo vivere?'».<sup>13</sup> Gli angeli di Wenders vogliono conoscere più dei propri padri, dei propri maestri – riprendendo i termini della riflessione di Bachelard –, ma non si tratta di una conoscenza intellettuale, quanto temporale ed emotiva. Vogliono sapere che cosa significhi vivere la parabola esistenziale dell'uomo, calata nel tempo. Sono fuori dal tempo e dalla storia, e vogliono entrarci. In questo senso le letture critiche dedicate a *Il cielo sopra Berlino* si sono spesso soffermate sulla prospettiva storica e sulla non casuale collocazione del film in una determinata città e in una determinata epoca. Lo stesso Wenders ha fornito chiavi di lettura in interviste e dichiarazioni, richiamando ad esempio l'intensità di Berlino in quanto luogo simbolo del mondo<sup>14</sup> e del rapporto con la storia, nonché l'influenza di Walter Benjamin e del suo concetto di storia:<sup>15</sup>

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle.

Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.<sup>16</sup>

Non è tuttavia solo l'attenzione nei confronti della storia e il complesso rapporto che l'individuo e la collettività intrattengono con essa a stabilire un nesso tra l'angelo di Benjamin e gli angeli di Wenders. Come è stato infatti notato, entrambi condividono l'impossibilità di intervenire direttamente nel corso della storia e sono piuttosto trascinati nel suo flusso.<sup>17</sup> Damiel, Cassiel, e con loro gli altri angeli di Berlino, non possono influenzare in alcun modo gli eventi o il destino degli esseri umani, con i quali intrattengono unicamente una muta forma di conforto e ascolto.

Un dialogo tra la dimensione prometeica e il film di Wenders può essere stabilito anche sulla base di dinamiche spazio-temporali. Prometeo si muove dal cielo alla terra, similmente gli angeli di Wenders si muovono tra i cieli di Berlino e le sue strade. Vivono una condizione di frontiera, mediana; loro stessi espressione di una natura ibrida, sospesa. La sospensione è di fatto intrinseca a tutto il film ed è iscritta negli spazi in cui si svolge la vicenda: Berlino come città divisa, segnata da fratture, rovine, vuoti e proprio i vuoti che attraversano il tessuto urbano sono paragonabili a pagine per narrare e documentare la storia della città. Così Wenders:

Berlino ha molte superfici libere. Si vedono case con pareti interamente vuote perché la casa a fianco non è stata ricostruita dopo il bombardamento. Gli sconfortanti muri laterali di questi palazzi sono chiamati pareti frangifuoco, e non esistono altrove. Sono come ferite, e a me la città piace per le sue ferite, che mi raccontano la sua storia molto meglio di qualsiasi libro o documento. Durante le riprese de *Il cielo sopra Berlino*, mi accorsi che andavo sempre alla ricerca di queste superfici vuote, di queste terre di nessuno, perché avevo l'impressione che questa città potesse essere rappresentata molto meglio dalle zone vuote che da quelle occupate.<sup>18</sup>

Alcuni luoghi all'interno del film polarizzano la narrazione. In primis la Staatsbibliothek; luogo di silenzio, letture, riflessioni e soprattutto spazio di parole e della parola. Non è un caso che sia questo il luogo di ritrovo degli angeli: microcosmo transtemporale deputato alla conoscenza, ma anche contesto in cui quotidianamente prende forma e vita una comunità silenziosa di estranei, riunita per un attimo in un medesimo spazio formato e abitato da parole.

Altro luogo centrale, che rappresenta una sorta di foucaultiana eterotopia, è il circo. Qui la comune spazialità è sovvertita e vige una sospensione tra realtà e finzione, ma anche tra cielo e terra; una sospensione che si traduce e trova espressione nelle esibizioni di Marion, munita di ali d'angelo; le sue acrobazie sono la trasposizione finzionale di dinamiche celesti, che divengono quasi un doppio, una replica terrena, dei moti degli angeli di Berlino.



Frame da *Il cielo sopra Berlino*, Ripley's home video, 2003

Un altro luogo che segna – in absentia – la vicenda è la scomparsa Potsdamer Platz. Luogo simbolo della distruzione operata dalla guerra, vuoto inciso nella città e riflesso di un vuoto memoriale del personaggio denominato Omero (interpretato da Curt Bois), strenuamente impegnato in una impossibile ricollocazione della piazza e di se stesso. Attraverso di lui viene sottolineato e prende forma il tema della trasmissione del sapere e della narrazione, e in particolare la questione della perdita della loro funzione nella società contemporanea.<sup>19</sup> Così l'Omero di Wenders:

Narra musa del narratore l'antico bambino gettato ai confini del mondo e fa che in lui ognuno si riconosca. [...] Un vecchio sono io, di voce stridula, ma il racconto si leva ancora dal profondo e la bocca lievemente aperta lo ripete con forza e facilità, una liturgia dove nessuno va iniziato al senso delle parole e delle frasi.

[...] Devo darmi per vinto, ora? Se mi do per vinto, allora l'umanità perderà il suo cantore, e quando l'umanità avrà perso il suo cantore, avrà perso anche l'infanzia.

Il vagare del personaggio nella città, come in una sorta di labirinto, rievoca le dinamiche della memoria e il tentativo di ricomporre passato, presente e futuro, sottolineando quanto il film sia anche una riflessione sulla storia collettiva; aspetto questo sottolineato dall'inserimento di immagini d'archivio che fanno dialogare l'opera con la dimensione documentaria, cui si aggiunge la dimensione di film dentro al film, con Peter Falk – ex angelo – impegnato sul set di un film ambientato durante la seconda guerra mondiale. La transtemporalità del mito – non solo prometeico – possiede in questo senso un'operatività centrale, in quanto permette di attraversare le epoche come in un eterno presente. In questa prospettiva il percorso di Prometeo non traccia unicamente un percorso nello spazio, ma anche nel tempo, un'entrata nel tempo.<sup>20</sup>

Il movimento degli angeli tra cielo e terra, tra sguardo dall'alto e sguardo verso l'alto diventa la trasposizione cinematografica di una dinamica non solo visiva, ma anche relazionale tra gli spazi della parola e della visione, costantemente attivati e posti in movimento.



Frame da *Il cielo sopra Berlino*, Ripley's home video, 2003

Ed è il movimento ad animare l'azione prometeica, un involarsi verso il basso, verso la terra, per portare una forma di innalzamento, di ascesa. Nel film di Wenders il rapporto tra la dimensione umana e un altrove si risolve non attraverso effetti speciali, ma semplicemente tramite traiettorie visive, sguardi che si muovono nello spazio e che dinamizzano lo spazio. Il cielo si apre e si mostra agli occhi che lo attraversano, mentre abbassare lo sguardo coincide spesso nel film ad abbassare gli occhi sulle pagine di un libro, di un quaderno, su pagine che si scrivono o animate dalla lettura.

Sono le parole stesse – degli angeli e quelle degli individui – che abitano le immagini a restare sospese tra cielo e terra, in una zona indefinita di comunicazione perlopiù silenziosa. Sebbene il film di Wenders narri la storia di due piani esistenziali che si sfiorano senza potersi concretamente incontrare, è infatti la dimensione della parola a creare un'impalpabile comunicazione tra l'universo angelico e quello umano.

La relazione tra parola e immagine è un aspetto portante del film e si declina lungo molteplici traiettorie. Le parole costruiscono simbolici movimenti di andate e ritorni che accompagnano le immagini, costruendo non una dimensione didascalica o illustrativa, ma un binario parallelo, costituito da voci da un altrove che animano gli spazi e danno voce agli spazi.

Gli angeli ascoltano discorsi interiori degli individui, annotano pensieri e riflessioni. La scrittura e le parole – dette, pronunciate in silenzio, fuori-campo, ascoltate o scritte – sono di fatto centrali e strutturanti in tutto il film, tanto che il nominare le cose, narrarle e ricordarle, appare come un esercizio che va al di là del semplice dire o raccontare, per alludere alla potenzialità creatrice e conoscitiva della parola stessa. Se prima di trasformarsi gli angeli conoscono il linguaggio, è solo diventando uomini che vivono l'esperienza del dialogo, della comunicazione, della parola scambiata, indirizzata, viva. La Berlino di Wenders è stata anche letta nei termini di una Babele contemporanea, in cui varie lingue si incrociano e mescolano<sup>21</sup> fino a creare – aggiungerei – un'unica colonna sonora, di pura voce. Significativamente, alla parola è affidato l'inizio del film, che si apre con l'immagine di una mano intenta a scrivere una poesia-filastrocca.

{tescari\_ilcielosopraberlino\_s\_fig3| Frame da *Il cielo sopra Berlino*, Ripley's home video, 2003}

Si tratta della *Lied vom Kindsein* composta da Handke, che pone al centro l'universo dell'infanzia come età dell'oro, nonché metafora di uno stupore, di una ricettività nei confronti del reale e di una purezza di sentire.

[...]

Quando il bambino era bambino,  
non sapeva d'essere un bambino,  
per lui tutto aveva un'anima  
e tutte le anime eran tutt'uno...

[...]

Quando il bambino era bambino,  
era l'epoca di queste domande:  
perché io sono io, e perché non sei tu?  
perché sono qui, e perché non sono lì?  
quando comincia il tempo, e dove finisce lo spazio?  
la vita sotto il sole è forse solo un sogno?  
non è solo l'apparenza di un mondo davanti al mondo  
quello che vedo, sento e odorò?

Nel corso del film le parole della poesia ritornano come un'eco, un ricordo e un'espressione di una nostalgia per questo stupore, per questa purezza e ricettività infantile, che l'adulto è chiamato a ritrovare dentro di sé. Non è un caso che nel film i bambini siano i soli in grado di vedere gli angeli.

{tescari\_ilcielosopraberlino\_s\_fig4| }

L'infanzia si caratterizza infatti per una conoscenza che non passa dal sapere intellettuale, ma da una connessione primariamente emotiva e



Frame da *Il cielo sopra Berlino*, Ripley's home video, 2003

sensoriale con il reale. Wenders ha dichiarato di essere interessato alla «percezione infantile», a «un certo modo di conoscenza, un particolare rapporto con la realtà. La maniera, voglio dire, in cui i bambini sperimentano la vita, senza curarsi granché di passato e futuro: vivono il momento. Da questo punto di vista io li trovo molto simili ai fotografi, che devono avere la capacità di vivere per il momento e dentro il momento». <sup>22</sup> E ancora: «Certo, ho sempre cercato di avere dei bambini nei miei film, anche in ruoli rilevanti: perché come cineasta cerco di non dimenticarmi mai del loro punto di vista, della curiosità e dell'innocenza con cui sanno guardare il mondo. Sono una fonte d'ispirazione continua. E più s'invecchia, più si ha la possibilità di avvicinarsi a loro, o anche al bambino che c'è in ognuno di noi». <sup>23</sup> È in questo senso significativo che tra le ispirazioni dichiarate del film figurino le *Elegie duinesi* di Rainer Maria Rilke, <sup>24</sup> ad esempio la quarta e l'ottava <sup>25</sup> in cui la dimensione angelica, ma anche l'innocenza e lo stupore infantile, sono richiamati con toni simili a quelli del film di Wenders, sebbene mediati da un altro linguaggio.

[...] Alto, sopra di noi  
recita, allora l'Angelo. Guarda i morenti:  
non ti pare che avvertano come tutto è pretesto  
quel che facciamo qui? [...]

Chi rappresenta un bambino com'è? Chi lo pone  
fra le stelle e gli dà nella manina la misura  
di quella distanza? [...] <sup>26</sup>

[...] Sempre c'è mondo  
e mai quel nessun dove senza negazioni  
puro, non sorvegliato, che si respira,

si sa infinito e non si brama. Uno, da bimbo  
ci si perde in silenzio e ne è  
scosso.<sup>27</sup>

L'importanza delle dinamiche di parola e scrittura nel film sono evidenti e anche il contributo alla sceneggiatura di Peter Handke testimonia di questa importanza.<sup>28</sup> Se il gesto di scrittura caratterizza l'apertura e la chiusura del film, nonché parte dell'attività degli angeli, l'atto di scrivere appare in quanto soggetto nell'opera letteraria dello stesso Handke; si pensi ad esempio alla prima pagina di *Pomeriggio di uno scrittore* (1987), testo contemporaneo a *Il cielo sopra Berlino*:

Da quando una volta, per quasi un anno, era vissuto immaginando di aver perso il linguaggio, per lo scrittore ogni frase che scriveva e con la quale avvertiva anche la spinta alla possibile prosecuzione era diventata un avvenimento. Ogni parola che, non parlata, bensì in forma di scrittura, annunciava la prossima, gli faceva tirare un sospiro di sollievo e lo ricollegava al mondo; soltanto con questo felice annotare per lui cominciava il giorno, e poi, così comunque pensava, fino al mattino seguente poteva anche non accadergli più nulla.<sup>29</sup>

Qui la parola è 'evento', presentificazione del tempo, continuo nascere al mondo e 'creare' il mondo. Similmente, gli angeli e gli individui del film di Wenders parlando e scrivendo ridanno continuamente forma al mondo, riaccendono costantemente il 'fuoco' della conoscenza della realtà e del proprio rapporto con essa.<sup>30</sup>

La metamorfosi umana di Damiel è infatti sancita, nel finale del film, dal ritorno del gesto di scrittura comparso all'inizio e che decreta la conquista, o riconquista, del tempo e della conoscenza emotiva che hanno animato la prometeica rinuncia al cielo e alla sua eternità.

{tescari\_ilcielosopraberlino\_s\_fig5| Frame da *Il cielo sopra Berlino*, Ripley's home video, 2003}

Queste le parole di Damiel affidate alla scrittura:

[...]

Nessun bimbo mortale è stato concepito, ma un'immagine immortale, comune.

Questa notte ho imparato a stupirmi. [...]

C'era una volta... C'era una volta e dunque ci sarà. L'immagine che abbiamo creato sarà l'immagine che accompagnerà la mia morte. In questa immagine avrò vissuto. Solo lo stupore su di noi, lo stupore dell'uomo e della donna ha fatto di me un uomo.

Io ora so ciò che nessun angelo sa.

L'acquisizione di conoscenza dichiarata da Daniel ricolloca al centro l'esperienza umana e quei confini in grado di sconfinare in dimensioni non accessibili al puro intelletto immortale. Il progresso, l'evoluzione esistenziale sono dunque sanciti dalla parola e dalla scrittura, alle quali è affidato il finale del film. In questo senso è forse possibile traslare l'interpretazione del mito di Prometeo in quanto mito del progresso, sul piano di un progresso scritturale, seguendo una riflessione di Michel De Certeau, il quale – in un paragrafo del suo *L'invenzione del quotidiano* dal significativo titolo *Scrivere: una pratica mitica 'moderna'* – afferma:

La pratica scritturale ha assunto un valore mitico in questi ultimi quattro secoli, riorganizzando poco a poco tutti i campi in cui si estendeva l'ambizione occidentale di fare la propria storia e, in questo modo, di fare la storia. Intendo per mito un discorso frammentato che si articola sulle pratiche eterogenee di una società e le articola simbolicamente. Nell'Occidente moderno questo ruolo non è più svolto da un discorso ricevuto, bensì da un discorso che è una pratica: scrivere. L'origine non è più ciò che si racconta ma l'attività multiforme e mormorante che produce il testo e crea la società come testo. Il 'progresso' è di tipo scritturale. Attraverso modalità molto diverse, si definisce dunque mediante l'oralità (o come oralità) ciò da cui una pratica 'legittima' – scientifica, politica, scolastica – deve distinguersi. È 'orale' ciò che non lavora per il progresso; e all'inverso è 'scritturale' ciò che si distacca dal mondo magico delle voci e della tradizione. Una frontiera (e un fronte) della cultura occidentale viene così configurandosi attraverso questa separazione. [...]

Ma che significa dunque scrivere? Intendiamo per scrittura l'attività concreta che consiste nel costruire, su uno spazio proprio, la pagina, un testo che esercita un potere sull'esteriorità da cui è stato inizialmente isolato.<sup>31</sup>

Sempre De Certeau, più oltre: «La rivoluzione stessa, in quanto idea 'moderna', rappresenta il progetto scritturale al livello di una società intera che ha l'ambizione di *costituirsì* in pagina bianca in rapporto al passato, di sciversi da sola (ovvero di prodursi come sistema proprio) e di *rifare la storia* secondo il modello di ciò che essa fabbrica (che sarà 'il progresso')». <sup>32</sup> Gli angeli di Wenders vogliono scrivere la propria storia, vivendola nel suo sviluppo temporale e il fatto che sia una mano che scrive ad accompagnare gli ultimi momenti del film non è altro che un ribadire l'importanza di pagine bianche – come quegli spazi vuoti che caratterizzano Berlino

nelle parole di Wenders – su cui scrivere ogni giorno, ogni ora, ogni istante, il proprio essere nel tempo e nella realtà. *Nous sommes embarqués*<sup>33</sup> nella prometeica impresa del vivere, del navigare nel tempo il nostro tempo.

---

<sup>1</sup> C. FUSCO, W. WENDERS, 'Angels, History and Poetic Fantasy: An Interview with Wim Wenders', *Cinéaste*, vol. 16, 4, 1988, p. 16.

<sup>2</sup> Cfr. C. H. HELMETAG, '... Of Men and of Angels': Literary Allusions in Wim Wenders's *Wings of Desire*, *Literature/Film Quarterly*, vol. 18, 4, 1990, p. 252. Si veda anche: I. PANETH, 'Wim and His Wings', *Film Quarterly*, vol. 42, 1, 1988, pp. 4-5.

<sup>3</sup> I dialoghi riportati nel testo fanno riferimento alla versione italiana del film.

<sup>4</sup> W. WENDERS, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, a cura di G. Spagnoletti e M. Töteberg, Milano, Ubulibri, 1989, p. 146.

<sup>5</sup> C. FUSCO, W. WENDERS, 'Angels, History and Poetic Fantasy: An Interview with Wim Wenders', p. 16.

<sup>6</sup> Ivi, p. 15.

<sup>7</sup> W. WENDERS, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, p. 205.

<sup>8</sup> Sui rapporti tra corpo, voce off e doppiaggio rimando a: V. TESCARI, 'Resonances', in T. HILDEBRANDT, G. TUSA (eds.), *PPPP - Pier Paolo Pasolini Philosopher*, Milano-Udine, Mimesis International, pp. 153-166.

<sup>9</sup> W. WENDERS, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, pp. 149-150 (in stampatello nell'originale).

<sup>10</sup> «[...] the angels were a metaphor for history and the memory of it. On the other hand, they were metaphoric for an angel inside ourselves, who might be the child that we used to be. They are a metaphor for a certain openness or purity or curiosity before the world» (C. FUSCO, W. WENDERS, 'Angels, History and Poetic Fantasy: An Interview with Wim Wenders', p. 16).

<sup>11</sup> C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999, p. 72.

<sup>12</sup> G. BACHELARD, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco* [1966, 1967], a cura di B. Sambo, Bari, Dedalo, 2010, p. 122.

<sup>13</sup> W. WENDERS, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, p. 146.

<sup>14</sup> «Il film non è stato pensato per i berlinesi, Berlino rappresenta per me un simbolo del mondo intero; volevo che tutti lo vedessero; nessuno a New York deve avere mai visto un edificio così grande con un muro simile. A Parigi non ne esistono quasi. Quei muri sono come libri di storia, se vogliamo. Raccontano perdite» (ID., *L'atto di vedere* [1992], trad. it di R. Menin, Milano, Meltemi, 2022, p. 143).

- <sup>15</sup>Cfr. W. WENDERS., *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, p. 148.
- <sup>16</sup>W. BENJAMIN, 'Tesi di filosofia della storia', in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1955], trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 80.
- <sup>17</sup>Cfr. R. F. COOK, 'Angels, Fiction, and History in Berlin: *Wings of Desire*', in R. F. COOK, G. GEMÜNDE (eds.), *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, p. 185.
- <sup>18</sup>W. WENDERS, *L'atto di vedere*, p. 132.
- <sup>19</sup>Jonathan Bordo offre un'interessante lettura dell'Omero di Wenders in rapporto alle influenze benjaminiane nel film, si veda: J. BORDO, 'The Homer of Potsdamerplatz - Walter Benjamin in Wim Wenders's *Sky over Berlin/Wings of Desire*, a Critical Topography', *IMAGES*, vol. 2, 1, 2008, pp. 86-109.
- <sup>20</sup>Lo stesso Wenders si è soffermato su quella che possiamo definire una perenne attualità dei miti: «La questione dei miti è sempre delicata. Considerare i miti da un punto di vista storico, cercarne il significato, trovo che sia capzioso e terribilmente noioso. Più importante mi sembra valutarli nel loro carattere immantentemente mitologico, perché in ogni tempo, anche nell'oggi, possono esercitare la loro forza; e proprio per questo appartengono a ragione alla categoria del mito, sganciati da ogni contesto temporale e da ogni interpretazione legata a un periodo storico. Voglio dire che il senso di un mito non è da cercarsi nella storia, ma nella forza attuale che ancora oggi può esservi rintracciata» (W. WENDERS, *L'atto di vedere*, p. 183).
- <sup>21</sup>Cfr. L. CALTVEDT, 'Berlin Poetry: Archaic Cultural Patterns in Wenders's *Wings of Desire*', *Literature/Film Quarterly*, vol. 20, 2, 1992, p. 125.
- <sup>22</sup>W. WENDERS, *Una volta* [1993], trad. it. di O. Zaggia, E. Romano, Roma, Contrasto, 2015, p. 10.
- <sup>23</sup>Ivi, p. 11. E ancora, in altro contesto: «[...] i bambini nei miei film sono onnipresenti, come a rappresentare un desiderio onirico, quasi fossero loro gli occhi che i miei film vorrebbero avere. Uno sguardo sul mondo lontano da ogni opinione, uno sguardo completamente ontologico, come può essere solo quello dei bambini. Talvolta un film riesce a osservare il mondo come lo osserverebbero i bambini. [...] i bambini sono sempre presenti anche come un'esortazione: per non dimenticare che con la curiosità, e senza pregiudizi, si potrebbe rendere visibile il mondo» (ID., *L'atto di vedere*, p. 67).
- <sup>24</sup>Cfr. W. WENDERS., *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, p. 148.
- <sup>25</sup>Cfr. C. H. HELMETAG, '... Of Men and of Angels': Literary Allusions in Wim Wenders's *Wings of Desire*', p. 252.
- <sup>26</sup>R. M. RILKE, *Elegie duinesi* [1923], *Quarta elegia*, trad. it. di E. e I. De Portu, Torino, Einaudi, 2010, pp. 25 e 27.
- <sup>27</sup>Ivi, *Ottava elegia*, p. 49.
- <sup>28</sup>In merito al contributo di Handke al film si veda ad esempio: W. WENDERS, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, pp. 204-205.
- <sup>29</sup>P. HANDKE, *Pomeriggio di uno scrittore* [1987], trad. it. di G. Agabio, Parma, Guanda, 1987, p. 5.
- <sup>30</sup>Thomas F. Barry ha affermato come per Handke ogni testo dovrebbe rivelare la battaglia interiore dell'autore con il suo 'angelo'. La battaglia per preservare l'autenticità dell'esperienza, contro la natura astratta e concettuale delle parole che falsificano e distorcono l'esperienza, è stata – afferma Barry – una questio-

ne centrale fin dall'inizio della sua carriera ed evidenzia l'ambivalenza con cui Handke ha sempre considerato il linguaggio. Barry ricorda inoltre come una delle note più frequenti dei diari di Handke riguardi lo sforzo di ancorare il linguaggio e la metafora nella dimensione concreta e fisica (cfr. T. F. BARRY, "The Weight of Angels: Peter Handke and *Der Himmel über Berlin*", *Modern Austrian Literature*, vol. 23, 3/4, 1990, p. 62). Les Caltvedt ha inoltre affermato che gli angeli di Wenders sembrano insegnare agli spettatori a ridare significato alle parole nominando le cose (cfr. L. CALTVEDT, 'Berlin Poetry: Archaic Cultural Patterns in Wenders's "Wings of Desire"', p. 125).

<sup>31</sup>M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano* [1990], trad. it. di M. Baccianini, Roma, Edizioni Lavoro, 2009, p. 198.

<sup>32</sup>Ivi, p. 200.

<sup>33</sup>«Nous sommes embarqués» sono le ultime parole pronunciate da Omero nel film, riprendendo un pensiero di Blaise Pascal. Nell'ambito di un'intervista Wenders ha precisato: «*Il cielo sopra Berlino* nelle conclusioni torna al punto di partenza. E in senso stretto, è una specie di prologo, la promessa di una storia, di una storia d'amore. Per questo alla fine si parla di una continuazione»; e in merito al pensiero di Pascal conferma che si riferisce a questo film di viaggio e: «Non significa altro». (W. WENDERS, *L'atto di vedere*, p. 60). Il film cui fa riferimento Wenders, e cui allude il "To be continued" nel finale di *Il cielo sopra Berlino*, sarebbe stato *Fino alla fine del mondo* (1991).





SABRINA MAZZALI-LURATI, CHIARA POLLAROLI

## *Ri-uso del mito di Prometeo negli internet memes*

The story of the myth of Prometheus is so vivid in Western culture that it has also invaded the social communication phenomenon of memes. The *raison d'être* of this multimodal communicative practice does not stop at the humorous purpose but it goes so far as the recognition, by inference, of an abstraction of typically human characteristics and situations in which the interactors who read and share the memes, identify. Through the analytical model 'Conceptual Integration Theory' by Gilles Fauconnier and Mark Turner we have analyzed a corpus of memes that integrate different macro templates with the story of the myth of Prometheus. The analyzes show that, through this operation of integration, the myth is perceived as closer to the human sphere.

### *1. Introduzione*

Il mito di Prometeo è parte della nostra enciclopedia,<sup>1</sup> dell'ipertesto della cultura contemporanea, dell'insieme di testi che la costituisce,<sup>2</sup> e quindi del terreno condiviso.<sup>3</sup> Lo testimoniano le opere letterarie, artistiche e cinematografiche che sin dall'Antichità hanno proposto rivisitazioni del mito, in un flusso di riusi e re-interpretazioni,<sup>4</sup> ma anche i riferimenti e richiami del mito in testi e discorsi contemporanei che identificano entità, costruzioni o strutture culturali o sociali non artistiche, resi possibili e significativi dal forte polimorfismo del mito.<sup>5</sup> Anche solo attraverso una indagine sui motori di ricerca, si scoprono progetti e associazioni benefiche a carattere pubblico, che operano a favore di vari gruppi sociali, che si chiamano 'Prometeo', 'Progetto Prometeo' (richiamando l'aspetto della filantropia, dell'amore e del sacrificio a favore degli uomini), ma anche iniziative e associazioni educative e culturali che rimandano al dono del fuoco che Prometeo fa agli uomi-

ni, portando loro la tecnica e la conoscenza. Prometeo è (o è contenuto) nel brand di aziende di marketing e comunicazione, così come di impianti di riscaldamento, ed è richiamato e sfruttato in senso metaforico in discorsi e messaggi pubblici<sup>6</sup> e nei messaggi pubblicitari.<sup>7</sup>

In rete si trovano anche molti *internet memes* (detti anche ‘memi digitali’ o in gergo semplicemente ‘meme’) che riprendono e sfruttano in vari modi il mito di Prometeo. In generale gli *internet memes* hanno un preminente carattere umoristico. Ciò potrebbe far pensare che l’intento dei memi digitali su Prometeo sia quello di ridere e divertirsi ‘a spese del mito’, ridicolizzando il contenuto o certi suoi aspetti. In questo senso, quindi, i memi su Prometeo si inserirebbero nel solco aperto dal *Prometeo male incatenato* di André Gide della demitizzazione del mito<sup>8</sup> nella comunicazione di massa contemporanea.<sup>9</sup> Ma è tutto qui? L’intento di chi ha creato e diffuso questi memi o l’effetto retorico ricercato da questi artefatti è proprio solo quello di mettere in ridicolo la figura di Prometeo e il suo gesto magnanimo in favore degli esseri umani?

Negli ultimi anni diversi studi hanno mostrato che quasi sempre, nonostante il loro carattere umoristico (o forse proprio in forza di questo), i memi digitali non sono (solo) frivoli contenuti scambiati per divertimento: spesso, nei memi la funzione di svago e intrattenimento si accompagna a un’intenzione di critica o provocazione sociale o politica. I memi hanno quindi anche un intento argomentativo e persuasivo, che mette a tema aspetti della società e della mentalità comune.

Perché allora dei memi digitali su Prometeo? Qual è il loro messaggio? Quali argomenti diffondono? Come si mettono in relazione con la mentalità comune?

Per rispondere a queste domande, abbiamo condotto l’analisi semantica di alcuni *internet memes* dedicati al mito di Prometeo, utilizzando gli strumenti dell’analisi dei predicati semantici e gli strumenti di analisi della teoria degli spazi mentali.<sup>10</sup> Il lavoro ha permesso di mettere in evidenza aspetti interessanti del significato del mito di Prometeo nella cultura popolare.

## 2. *Tratti salienti degli internet memes*

Gli *internet memes* rappresentano una forma di comunicazione multimodale nata con il diffondersi delle tecnologie digitali e con la diffusione delle possibilità di accesso verso queste. Sono infatti dei cosiddetti *user-generated online contents*, che mirano a essere condivisi in modo virale sulle piattaforme digitali. Si tratta di una delle pratiche che vanno a costituire la cosiddetta ‘cultura partecipativa’, in cui gli utenti condividono e

rielaborano contenuti, mescolandoli e riconfigurandoli in nuove varianti e nuovi artefatti e messaggi,<sup>11</sup> esprimendo così la propria individualità ma al contempo partecipando a una comunità.<sup>12</sup> Chi crea un meme, mostra la sua creatività e cultura digitale, contando sulla presenza di un pubblico che, appartenendo alla stessa comunità, condivide le sue stesse conoscenze e ne apprezza l'apporto inventivo.<sup>13</sup>

Pur se intrinsecamente definiti dal legame con i moderni strumenti tecnici e tecnologici digitali con cui sono generati, gli *internet memes* sono una manifestazione di un fenomeno culturale riconosciuto ben prima della diffusione di quei mezzi. Nella memetica, i memi sono unità culturali (idee, conoscenze, o altre informazioni culturali, ad esempio melodie, buone idee, slogan, mode, modi di realizzare vasi o di costruire archi<sup>14</sup>, sport, religione, linguaggio)<sup>15</sup> che vengono replicate per imitazione e trasferite e che si diffondono in modo virale tra gli individui e la popolazione, definendo lo sviluppo e il cambiamento culturale.<sup>16</sup>

Uno dei tratti caratterizzanti dei memi digitali – da cui dipende fortemente il successo di un meme, che possiamo ‘misurare’ con il suo grado di diffusione virale in rete –<sup>17</sup> è l'umorismo,<sup>18</sup> ragion per cui l'intenzione comunicativa che essi manifestano più immediatamente è quella di scherzare,<sup>19</sup> divertire e intrattenere. In realtà, come mostrano diversi studi,<sup>20</sup> la componente umoristica non è fine a sé stessa, ma assume spesso una funzione retorica di critica: i memi digitali sono spesso creati e condivisi con uno scopo persuasivo, per diffondere argomenti di natura politica o ideologica, per esprimere un punto di vista e mobilitare a livello politico e sociale.<sup>21</sup> Proprio attraverso l'umorismo e una fortissima intertestualità – l'altra loro componente fondamentale –<sup>22</sup> i memi mettono a tema aspetti o elementi della società e della mentalità comune ed esprimono un dissenso.<sup>23</sup> L'umorismo è un buono strumento per comunicare un'opinione o in molti memi viene sfruttato per porre domande che mettono in questione o suscitano dibattito su fatti, persone e personaggi, decisioni e posizioni politiche, situazioni sociali.<sup>24</sup>

Ingredienti fondamentali di questo umorismo sono (oltre all'aspetto ludico della loro fruizione e della partecipazione alla loro diffusione)<sup>25</sup> l'incongruità e la superiorità.<sup>26</sup> Diversi studi interpretano i memi digitali nella prospettiva della teoria della superiorità<sup>27</sup> perché l'umorismo che vi si ravvisa è spesso denigratorio, cerca di suscitare il divertimento criticando o screditando, spesso in modo cinico e offensivo, un certo target, implicando la superiorità dell'autore del meme.<sup>28</sup> L'incongruità si riferisce alla giustapposizione di elementi incompatibili che violano le aspettative associate a un certo oggetto, una certa situazione, un certo *pattern*.<sup>29</sup> In particolare, spesso nei memi digitali l'umorismo è generato dalla violazione delle aspettative rispetto al registro adottato, che si presenta come inappropriato in una data situazione rappresentata nel meme stesso.<sup>30</sup>

### 3. I memi su Prometeo

I memi digitali su Prometeo di cui ci occupiamo qui sono pubblicati e condivisi prevalentemente in comunità interessate al tema della mitologia e della storia e alla ricerca di divertimento e umorismo con i memi, su siti generalisti come Reddit o più specifici come iFunny. Sono quindi creati e condivisi a partire da e presupponendo l'esistenza di un *common-ground* tra autore e pubblico,<sup>31</sup> di una subcultura<sup>32</sup>, di un'enciclopedia parziale,<sup>33</sup> che ne permette l'interpretazione.

Appartengono al sottogenere delle *image macros*,<sup>34</sup> uno dei tipi più diffusi di meme, che ben mostra il loro tipico processo di generazione, di riutilizzo e rielaborazione di risorse semiotiche che diventano virali.<sup>35</sup> Questo tipo di meme viene creato riprendendo (da siti web-enciclopedie dedicati ai memi quali KnowYourMeme, Meme Generator, Make a meme o Quickmeme) dei *template* che rappresentano svariate situazioni e applicandoli a temi, argomenti o situazioni (ciò di cui si vuole parlare) completamente estranei. I *template* sono multimodali: consistono in un'immagine (fissa, stabile, data) e uno o due campi di testo, in cui gli utenti formulano un messaggio spiritoso o uno slogan.<sup>36</sup> Nel *template* questo messaggio è predefinito perché i campi testuali consistono in enunciati parzialmente già preformulati, che l'autore del meme completa per declinare l'enunciato all'argomento di cui vuole parlare. Nella parte visiva, emerge l'intertestualità caratteristica dei memi digitali. Il *template* infatti si genera spesso dalla ripresa di una certa immagine (una foto o uno screenshot di un video) già diventata virale su vari canali e piattaforme, perché spontaneamente riconosciuta come particolarmente divertente o ridicola; semplicemente, un'immagine che ha colpito, ha suscitato interesse e raccolto consenso.<sup>37</sup> Spesso si tratta di immagini private, come nel caso del *template Success Kid/I Hate Sandcastles*, che ritrae un bambino, in spiaggia, con un'espressione compiaciuta (si veda l'esempio a sinistra nella Fig. 1). L'immagine che costituisce questo *template* è una foto che la fotografa Laney Griner ha scattato a suo figlio e poi postato sulla piattaforma Flickr.<sup>38</sup> La foto è stata vista e condivisa da centinaia di persone per l'interesse che suscitava l'espressione del bambino, fino a diventare virale ed essere usata come una *image macro* per esprimere a volte la soddisfazione per un successo e altre volte la frustrazione per un insuccesso.<sup>39</sup> Molti *template* derivano dalla ripresa di scene o fotogrammi di film, come il *template Whatcha Got There?* (si veda l'esempio al centro nella Fig. 1) che riprende scene divertenti di un episodio della serie televisiva *iCarly*<sup>40</sup> o il *template* – questa volta una gif animata – *Bee Movie Lawyer Tantrum* (si veda l'esempio a destra nella Fig. 1) che consiste in una scena del film di animazione *Bee Movie*.<sup>41</sup>

I memi digitali su Prometeo di cui ci occupiamo qui sono artefatti generati dall'applicazione di questi *template* alla vicenda narrata nel mito di

Prometeo così come è stata riportata dal poeta Esiodo e, soprattutto, da Eschilo nella sua trilogia tragica, la quale ci rimanda a un eroe positivo che salva gli uomini rischiando la sua sorte (nella Fig. 1 esempi derivati dall'applicazione dei tre *template* appena descritti). In essi passaggi della vicenda del mito sono rappresentati nei termini di una scena o una situazione che niente c'entra con il mito così come comunemente narrato. La parte visiva non rappresenta il mito stesso, che invece emerge in modo diretto nel contenuto proposizionale della parte verbale. Come succede generalmente negli *internet memes*,<sup>42</sup> componente visiva e componente verbale interagiscono, dando luogo nel nostro caso a un'inedita e inconsueta rappresentazione del mito. I memi su Prometeo denotano una situazione nuova, originata dall'integrazione di due situazioni distinte e molto diverse tra loro (il mito e la situazione rappresentata nel *template*); nei termini della teoria degli spazi mentali, uno spazio integrato, nuovo e originale.

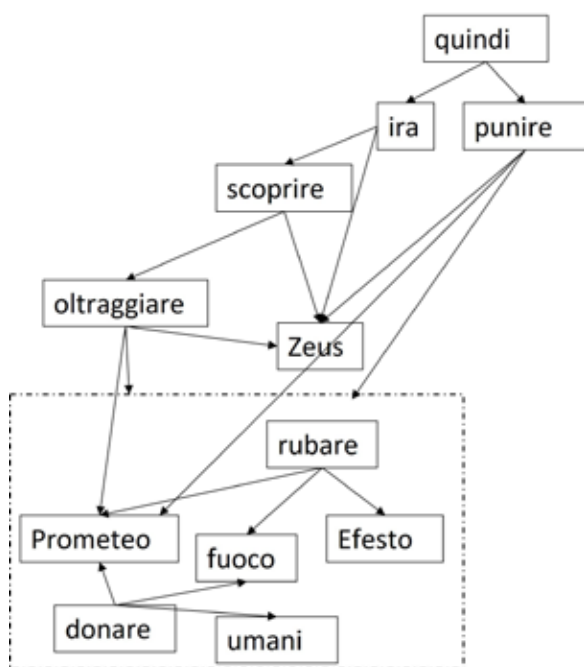


Esempi di *internet memes* sul mito di Prometeo derivati, rispettivamente, dall'applicazione del *template Success Kid/I Hate Sandcastles*, del *template Whatcha got there?* e del *template Bee Movie Lawyer Tantrum*

#### 4. I memi digitali su Prometeo come spazi mentali

In quanto risorsa culturale con un andamento testuale di tipo narrativo – con azioni di personaggi che si susseguono le une alle altre e che hanno delle conseguenze – possiamo considerare il mito di Prometeo un testo composto da entità che sono partecipanti ed entità che sono modi d'essere,<sup>43</sup> e che, in un dato evento comunicativo come un meme, si attivano come spazio mentale. Così come il mito di Prometeo anche il *template* opera come spazio mentale; l'integrazione tra i due spazi mentali dà accesso a un terzo fra questi che fa da perno e rappresenta il fulcro del messaggio che si intende trasmettere con il meme.

La teoria dell'integrazione degli spazi mentali è una teoria della linguistica cognitiva che ha lo scopo di individuare i meccanismi che stanno alla base di fenomeni della comunicazione come i controfattuali e le metafore.<sup>44</sup> In questi casi opera uno spostamento da uno scenario a un altro e una integrazione dei due scenari per comunicare un concetto astratto in modo economico. Nei termini di questa teoria diciamo che siamo di fronte a un *blended space* (o *blend*): uno spazio integrato, una nuova struttura cognitiva che deriva dall'integrazione di uno spazio fonte (il *template* del meme digitale, la situazione o la scena ivi rappresentata) e uno spazio bersaglio (il mito di Prometeo), possibile e guidata dalla loro comune appartenenza a una stessa categoria superiore, a uno stesso genere (si parla infatti di spazio generico); dal riconoscimento cioè dell'esistenza di una certa comunanza tra essi. Il contenuto dello spazio generico è ciò che va inferito, cogliere lo spazio generico è l'inferenza fondamentale che permette di intendere il senso dello spazio integrato.



Il mito di Prometeo come rete predicativo-argomentale

Uno spazio mentale è una scena che si attiva in un dato evento comunicativo riprendendo elementi – partecipanti, relazioni tra essi e categorie a essi attribuiti – da *frames* e modelli cognitivi,<sup>45</sup> che «provide the abstract-induced schemas that drive mapping across mental spaces».<sup>46</sup> Come ricostruisce Rocci,<sup>47</sup> il concetto di *frame* è stato sviluppato in diverse discipline negli anni Settanta del secolo scorso. Quello che adottiamo qui, in quanto affine all'idea di schema che Fauconnier e Turner identificano essere all'origine

degli spazi mentali, proviene dalla semantica dei *frames* di Fillmore.<sup>48</sup> Essa estende la struttura dei predicati semantici alle scene. Così come i predicati semantici richiedono un dato numero e una data tipologia di ruoli argomentali<sup>49</sup> anche i *frames* sono schemi di eventi strutturati sulla base di ruoli e interazioni tra essi. Dall'analisi di un singolo predicato semantico si può procedere, con lo stesso metodo, all'analisi di enunciati e di interi discorsi. Nel caso di discorsi multimodali – come i memi digitali – i refe-

renti discorsivi, i modi di essere e le azioni sono rappresentati attraverso la sola modalità visiva, oppure la sola modalità verbale oppure attraverso una interazione e una integrazione delle due. Per esigenze analitiche anche gli argomenti e i predicati resi in modalità non (completamente) verbale vengono verbalizzati nei diagrammi che illustrano gli spazi mentali e le loro integrazioni.

Il diagramma riportato nella Fig.2 presenta le vicende della storia del mito di Prometeo che fanno principalmente parte dell'ipertesto culturalmente condiviso nella comunità occidentale. I personaggi, le vicende e i rapporti causa-effetto tra esse sono riportati come una rete di predicati e argomenti. Ogni entità, sia essa predicato o argomento, è riportata in un riquadro dal contorno continuo. Da ogni entità predicativa si diramano un numero di frecce pari al numero dei posti argomentali richiesti dal predicato. Il predicato 'rubare', ad esempio, richiede che siano tre le entità coinvolte in questa azione: un X1 che si impossessa di un oggetto X2 sottraendolo al suo legittimo possessore X3. Nel diagramma non riportiamo i posti argomentali e le caratteristiche che i predicati impongono a esse bensì le entità effettivamente coinvolte nell'evento. Vediamo infatti nel diagramma che Prometeo (X1) ruba il fuoco (X2) a Efesto (X3). Anche l'azione di donare è triadica, ovvero richiede che siano tre le entità coinvolte: un X1 (Prometeo) che dà l'oggetto X2 (il fuoco), di cui è possessore, a X3 (umani) senza chiedere nulla in cambio. Nel diagramma vediamo la rete predicativo-argomentale che schematizza la vicenda del furto e quella del dono racchiuse in un riquadro tratteggiato: questo perché la vicenda nella sua interezza occupa il posto argomentale X3 del predicato 'oltraggiare', è, in altre parole, il motivo della grave offesa. La rete è dominata dal predicato 'quindi' che mette in luce il rapporto causa-effetto tra la vicenda del furto-donazione e la punizione. Si nota anche che, per avere come conseguenza una punizione, la vicenda del furto-donazione viene scoperta, valutata come un oltraggio che provoca l'ira di Zeus.

Nei memi digitali analizzati vediamo che il *template* mette in scena una modifica allo spazio mentale che si origina dal *frame* narrativo del mito di Prometeo. La modifica è messa in opera nello spazio integrato mostrando così che il meme riempie l'ellissi narratologica del mito; interviene cioè sulla sua narrazione, la 'completa'. Il lavoro interpretativo richiesto ai destinatari del meme consiste nell'identificazione dello spazio generico. Esso mostra che la situazione rappresentata nel meme e il mito hanno qualcosa in comune; c'è una comunanza che guida l'integrazione tra il *template* e il mito: una comunanza di reazione. Il riconoscimento di questa comunanza nell'identificazione dello spazio generico sarà chiaramente tanto più significativo e arricchente per il destinatario quanto più egli avrà una conoscenza approfondita e completa del *frame* narrativo del mito di Prometeo.

Per permettere ai nostri lettori di comprendere a pieno la rete di integrazioni qui descritta dal punto di vista prevalentemente teorico, ci serviamo ora di due esempi tratti dal nostro corpus di memi digitali.

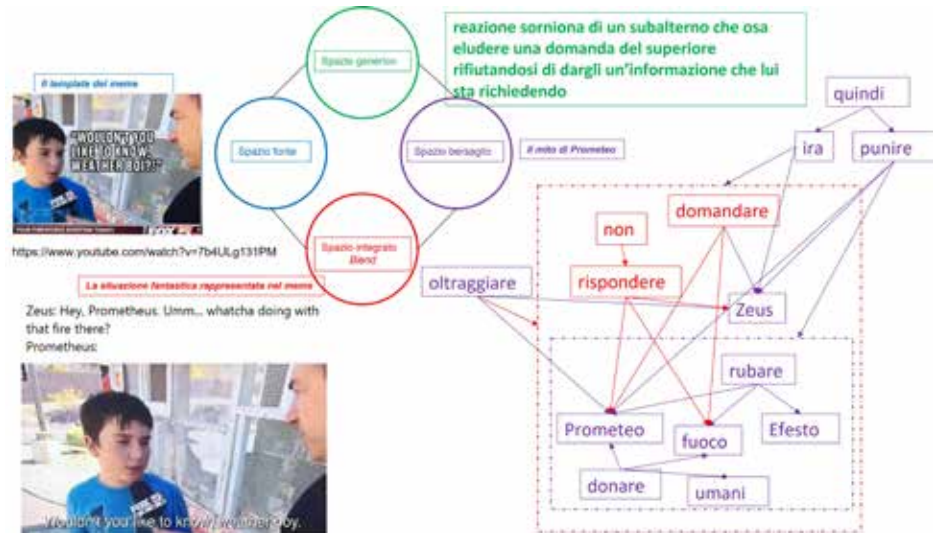
## 5. *Analisi di due esempi*

Il template del meme alla Fig. 3 è costituito da una scenetta derivata da Fox 5 News (il canale *all news* più visto in assoluto negli USA, subito prima della CNN), diventata virale. In questa scena un meteorologo si avvicina a un bambino presso un chiosco di fuochi d'artificio e gli chiede quale sia il migliore fra questi. Il ragazzo replica «non ti piacerebbe saperlo, “ragazzo del tempo”». <sup>50</sup> La scenetta (e il programma da cui è tratta) risale al 2017 e, nonostante sia una scena costruita, non spontanea (come rivelò subito Ted Pretty, il metereologo del video), <sup>51</sup> fu subito isolata e pubblicata su YouTube e Twitter, ma guadagnò popolarità un paio di anni dopo, quando cominciò a essere condivisa e riutilizzata su varie piattaforme tra cui Reddit. <sup>52</sup> L'umorismo nasce dall'atteggiamento ironico, arguto, ingenuamente minaccioso e sfrontato del ragazzo, che risponde in modo elusivo per non dire qualcosa di spiacevole e, per rivolgersi al metereologo, usa la perifrasi 'ragazzo del tempo', creativa e sensata dal punto di vista semantico, ma approssimativa (e quindi poco rispettosa dello status professionale dell'interlocutore).

Nel meme la risposta del ragazzo è riutilizzata come risposta di Prometeo a Zeus che gli chiede cosa stia facendo con il fuoco. Il meme rappresenta quindi una situazione fantastica, in cui Zeus sorprende Prometeo nel momento in cui sta per dare il fuoco agli uomini, scoprendo quindi l'oltraggio che Prometeo gli sta recando. Questa situazione fantastica è lo spazio integrato (il *blend*) che sorge dall'integrazione mentale della situazione rappresentata nella scena di Fox 5 News (lo spazio fonte) con il mito di Prometeo (lo spazio bersaglio). Il risultato di questa integrazione mentale è la rivelazione di aspetti del mito di Prometeo che nella narrazione corrente sono lasciati impliciti o sottaciuti o indefiniti.

Innanzitutto, questo zoom sulla scoperta da parte di Zeus dell'oltraggio di Prometeo modifica il mito (nella narrazione del mito Zeus non vede Prometeo mentre ha in mano il fuoco e prima che lo dia agli uomini) e lo completa (nella versione 'popolare' del mito non si specifica come Zeus scopre che Prometeo ha rubato il fuoco per darlo agli uomini). Inoltre, innesca la ricerca e la scoperta dello spazio generico, cioè di quella categoria superiore (genere) a cui possono essere ricondotti sia lo spazio fonte che lo spazio bersaglio e rispetto alla quale quindi l'integrazione mentale tra spazio fonte e spazio bersaglio risulta sensata. Qui lo spazio generico può

essere identificato nella reazione del ragazzo che potrebbe essere anche verosimilmente quella di Prometeo nella situazione fantastica: la reazione sorniona di un subalterno che osa eludere una domanda del superiore rifiutandosi di dargli un'informazione che lui sta richiedendo.

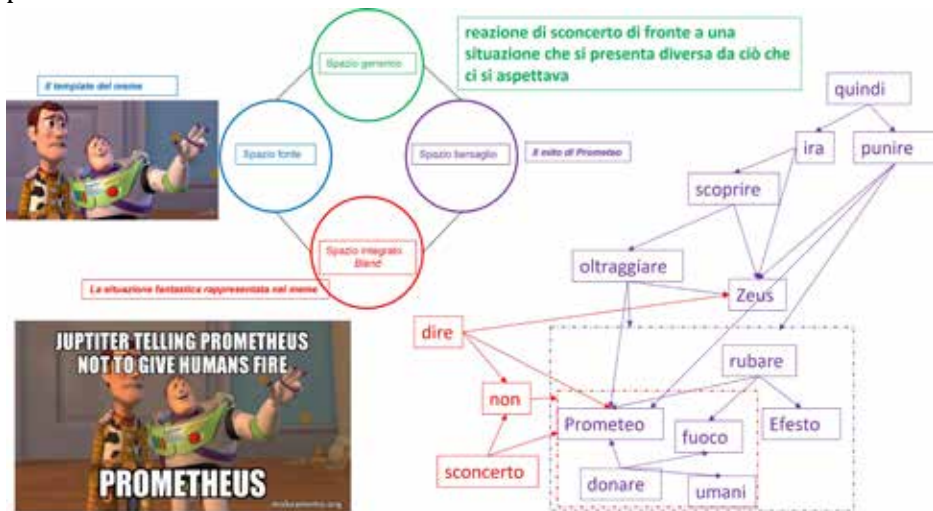


Il meme di Prometeo con il template *Wouldn't you like to know 'weather boy'*

Il meme alla Fig. 4 deriva dall'integrazione tra il mito di Prometeo e il template conosciuto come *Toystory Everywhere*, generato da una scena del film di animazione *Toy Story 2*. In quella scena Buzz Lightyear, il personaggio astronauta-giocattolo del bambino Andy, parla a Woody, il personaggio cow-boy giocattolo dello stesso bambino, descrivendogli una scena che comunemente verrebbe considerata desiderabile («sarai seduto attorno a un falò con Andy che preparerà deliziosi e caldi "s'mores"»)⁵³. Lo scopo di Buzz è rassicurare Woody, distrutto dalla disperazione perché non trova il suo cappello da cow-boy. Nel template la scena è modificata nelle sue intenzioni comunicative e utilizzata per ironizzare sulla presenza di persone, oggetti o entità fastidiose e mette in evidenza la reazione di spavento e paura che genera il fatto di dover affrontare queste presenze. Il testo che di solito accompagna la scena, infatti, è «Something. Something everywhere», dove gli utenti che usano il *template* sostituiscono a «something» oggetti, persone, tipi di persone, entità fastidiose da cui si sentono accerchiati.⁵⁴ L'integrazione concettuale tra questo template e il mito di Prometeo genera uno spazio fantastico (lo spazio integrato) in cui Buzz Lightyear è Zeus che espone a un Prometeo-Woody l'idea di non dare il fuoco agli uomini; Woody, appunto Prometeo, ha un'espressione di paura e scoramento, l'espressione di chi si trova davanti a una difficoltà. Come nel meme analizzato sopra, lo spazio integrato aggiunge elementi alla narrazione del mito di Prometeo che non sono propri della risorsa culturalmente condi-

visa: non è parte della narrazione il momento di condivisione tra Zeus e Prometeo dell'idea di Zeus di non dare il fuoco agli umani, momento che, nel meme, accade dopo che Prometeo-Woody ha già compiuto l'azione e, di conseguenza, manifesta la sua reazione con l'espressione facciale e la postura.

L'integrazione dà accesso allo spazio generico in cui si vede verbalizzata la categoria astratta alla quale il destinatario è invitato a riconoscere l'appartenenza di entrambi gli spazi mentali in input. Riconosciamo così i ruoli di una figura superiore (che sa e vede come sono le cose) e quella di una figura a essa inferiore (il cui orizzonte è limitato), durante un'integrazione in cui quest'ultima ha una reazione di sconcerto, delusione e spavento davanti a una situazione che si manifesta diversa da quella che lui pensava.



Il meme di Prometeo con il *template Toystory Everywhere*

## 6. Conclusioni

Da quanto illustrato emerge chiaramente che i memi digitali che utilizzano la storia mitologica di Prometeo compiono una operazione di riempimento di ellissi narrative nel mito. Agli eventi della storia che vengono comunemente riconosciuti come centrali e che rientrano nel bagaglio culturale delle comunità in cui questi memi sono scambiati, sono aggiunti dei momenti che non fanno parte delle conoscenze enciclopediche sul mito di Prometeo, in cui emergono interazioni, reazioni e atteggiamenti dei personaggi. Attraverso questa operazione di integrazione narrativa il mito viene calato e ridisegnato su situazioni quotidiane familiari agli utenti e reinterpretato nei termini di queste situazioni comuni.

Questa reinterpretazione genera un effetto umoristico attraverso una incongruità di registro. Come visto sopra, l'effetto umoristico dei memi è generato dall'incongruenza tra la situazione rappresentata nel *template* e la situazione rappresentata nello spazio mentale che opera da target. I memi su Prometeo giocano sull'incongruità tra il contesto culturale e il registro alto (tragico) del mito antico e il contesto culturale e il registro popolare delle narrazioni nell'*image macro*. In particolare c'è una incongruenza di registro tra le situazioni banali, comuni, popolari, rappresentate nel *template* del meme e la vicenda nobile, tragica, unica e straordinaria del mito.

In questo modo, il mito di Prometeo non è più qualcosa di lontano, che sta e succede nell'Olimpo, ma una possibile istanza di situazioni quotidiane, usuali. Il mito in questo modo si avvicina agli eventi umani. Gli *internet memes* su Prometeo avvicinano il mito all'esperienza comune, riconoscono nel mito una possibile istanza di situazioni e soprattutto reazioni e atteggiamenti tipicamente e comunemente umani. Mettono in evidenza una comunanza di esperienza tra la storia di Prometeo e la vita di tutti i giorni. Fanno scendere il mito, e specialmente il personaggio di Prometeo, dall'Olimpo degli dei al mondo degli umani.

---

<sup>1</sup> U. ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Milano, Torino, Einaudi, 1997, p. 109.

<sup>2</sup> J.U. LOTMAN, B. USPENSKII, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995.

<sup>3</sup> H.H. CLARK, *Using language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

<sup>4</sup> N. POPA BLANARIU, 'Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations', *Icono 14*, 15, 1, 2017, pp. 88-107.

<sup>5</sup> Ivi, p. 92.

<sup>6</sup> Nella nostra esplorazione del tema del riuso del mito di Prometeo nella comunicazione contemporanea ci siamo imbattuti in tre esempi, che ci sembra significativo menzionare per la loro varietà, a riprova della vividezza del mito di Prometeo nella cultura contemporanea, oltre che della sua polisemia. Nel maggio 2019, in apertura del simposio 'Payment systems and securities settlement in Germany in 2019', l'allora Presidente della Deutsche Bundesbank ha tenuto un discorso intitolato 'Prometheus

and Epimetheus in the digital age’, in cui, parlando delle opportunità e dei rischi del progresso tecnologico, richiamava la figura di Prometeo come simbolo dell’origine della tecnologia e della possibilità dell’uomo di trarne vantaggio, e quella di Epimeteo come simbolo della possibile cattiva accortezza, foriera di pericoli per gli esseri umani (DEUTSCHE BUNDESBANK, ‘Prometheus and Epimetheus in the digital age. Speech to open the Bundesbank symposium ‘Payment systems and securities settlement in Germany in 2019’, <https://www.bundesbank.de/en/press/speeches/prometheus-and-epimetheus-in-the-digital-age-798160> [Accessed 05 May 2024]). A settembre 2019, nel suo discorso all’Assemblea delle Nazioni Unite, l’allora premier britannico Boris Johnson richiamava il gesto di Prometeo a favore degli esseri umani per mettere in guardia dai pericoli della tecnologia: il castigo inflitto da Zeus a Prometeo mostrava che il progresso tecnologico è punito dagli dei (GOV.UK, ‘PM speech to the UN General Assembly: 24 September 2019’, <https://www.gov.uk/government/speeches/pm-speech-to-the-un-general-assembly-24-september-2019#:~:text=protect%20the%20environment%20and%20transform,strike%20to%20preserve%20and%20advance> [Accessed 05 May 2024]). In tutt’altro contesto e riprendendo un altro filone tematico del mito, nel messaggio con cui l’Università della Svizzera italiana annunciava i festeggiamenti per il suo 25° di fondazione (nel febbraio 2021), Prometeo veniva richiamato come colui che ha portato al genere umano «la conoscenza in senso lato» (UNIVERSITÀ DELLA SVIZZERA ITALIANA, ‘Innamorati della conoscenza, da 25 anni’, 14 febbraio 2021, <https://www.usi.ch/it/feeds/15506> [Accessed 05 May 2024]). Il mito di Prometeo, insieme a quello del demiurgo (a cui pure si fa riferimento nel messaggio dell’USI), è riconosciuto come metafora del compito dell’università in generale e dell’USI in particolare (*Ibidem*).

- <sup>7</sup> D. RIMAZZI, ‘Prometeo e i supereroi. Un’analisi comparativa della pubblicità nel settore merceologico sportivo italiano e inglese’, *Comunicazioni sociali*, 1, 2000, pp. 150-157.
- <sup>8</sup> N. POPA BLANARIU, ‘Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations’, p. 94.
- <sup>9</sup> M. D. RUBIO-HERNÁNDEZ, ‘Myths in advertising: current interpretations of ancient tales’, *Academic Quarter/Akademisk kvarter*, 2011, pp. 288-302, p. 293.
- <sup>10</sup> G. FAUCONNIER, M. TURNER, ‘Conceptual integration networks’, *Cognitive science*, 22, 2, 1998, pp. 133-187 ; G. FAUCONNIER, M. TURNER, *The way we think*, New York: Basic Books, 2002.
- <sup>11</sup> L. SHIFMAN, ‘An anatomy of a YouTube meme’, *New Media & Society*, 14, 2, 2011, pp. 187-203, p. 188.
- <sup>12</sup> L. SHIFMAN, *Memes in Digital Culture*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2013.
- <sup>13</sup> L. SHIFMAN, *Memes in Digital Culture*, p. 169.
- <sup>14</sup> M. KNOBEL, C. LANKSHEAR, ‘Online memes, affinities, and cultural production’, in M. KNOBEL, C. LANKSHEAR (a cura di), *A New Literacies Sampler*, New York, Peter Lang, 2007, pp. 200-201.
- <sup>15</sup> L. GRUNDLINGH, ‘Memes as speech acts’, *Social Semiotics*, 28, 2, 2018, pp. 147-168, p. 147.
- <sup>16</sup> Il termine ‘meme’ è derivato dal greco ‘*mimema*’, imitazione, sul modello di ‘gene’ (K. M. MILTNER, ‘Internet Memes’, in J. BURGESS, A. MARWICK, T. POELL (a cura di), *The Sage Handbook of Social Media* (S.), Londra, SAGE Publications Ltd., 2017,

- pp. 412-428., p. 413). Riferimenti al concetto si trovano già in R. SEMON, *The Mneme*. New York, Macmillan, 1924 e in E. ROGERS, *Diffusion of Innovations*, New York, Free Press, 1962. Ma la definizione sistematica del termine risale al biologo e genetista Richard Dawkins che l'ha proposto per la prima volta nel suo libro *The Selfish Gene*, segnando la nascita della memetica (M. KNOBEL, C. LANKSHEAR, 'Online memes, affinities, and cultural production', p. 200).
- <sup>17</sup>K. M. MILTNER, 'Internet Memes'. In J. BURGESS, A. MARWICK, T. POELL (a cura di), *Sage Handbook of Social Media* (S.), SAGE Publications Ltd., 2017, pp. 412-428., p. 416.
- <sup>18</sup>M. KNOBEL, C. LANKSHEAR, 'Online memes, affinities, and cultural production', pp. 199-229. C. VASQUÉZ, E. ASLAN, "'Cats be outside, how about meow": Multimodal humor and creativity in an internet meme', *Journal of Pragmatics*, 171, 2021, pp. 101-117.6
- <sup>19</sup>L. GRUNDLINGH, 'Memes as speech acts', p. 163.
- <sup>20</sup>Ad esempio: A. C. CALIMBO, 'Deconstructing Myths Via Humor: A Semiotic Analysis of Philippine Political Internet Memes', *CASS Langkit Journal*, 6, 2015-2016 ; E. HAKOKÖNGÄS, O. HALMESVAARA, I. SAKKI, 'Persuasion Through Bitter Humor: Multimodal Discourse Analysis of Rhetoric in Internet Memes of Two Far-Right Groups in Finland', *Social Media + Society*, 6, 2, 2020 ; H. E. HUNTINGTON, 'Subversive Memes: Internet Memes as a Form of Visual Rhetoric', *AOIR Selected Papers of Internet Research*, 3, 2013, <https://spir.aoir.org/ojs/index.php/spir/article/view/8886> [Accessed 5 May 2024]; K. LOBINGER, B. KRÄMER, R. VENEMA, E. BENECCHI, 'Pepe – Just a Funny Frog? A Visual Meme Caught Between Innocent Humor, Far-Right Ideology, and Fandom', in B. KRÄMER, C. HOLTZ-BACHA (a cura di), *Perspectives on Populism and the Media*, Baden-Baden, Nomos, 2020, pp. 333-353; K. M. MILTNER, 'Internet Memes', p. 416.
- <sup>21</sup>K. M. MILTNER, 'Internet Memes', p. 416.
- <sup>22</sup>M. KNOBEL, C. LANKSHEAR, 'Online memes, affinities, and cultural production', pp. 209, 213-215; C. BRANTNER, K. LOBINGER, M. STEHLING, 'Memes against sexism? A multi-method analysis of the feminist protest hashtag #distractinglysexy and its resonance in the mainstream news media', *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 26, 3, 2020, pp. 674–696, p. 678.
- <sup>23</sup>A.C. CALIMBO, 'Deconstructing Myths Via Humor: A Semiotic Analysis of Philippine Political Internet Memes', p. 18.
- <sup>24</sup>L. GRUNDLINGH, 'Memes as speech acts', pp. 165-166.
- <sup>25</sup>«Participating in memetic activities (i.e., in their creation, distribution, appreciation) means engaging in a playful process of collaborative interaction to generate online humor» (J. SEIFFERT-BROCKMANN, T. DIEHL, L. DOBUSCH, 'Memes as games: the evolution of a digital discourse online', *New Media & Society*, 20, 8, 2018, pp. 2862-2879 in C. VASQUÉZ, E. ASLAN, "'Cats be outside, how about meow": Multimodal humor and creativity in an internet meme', p. 102).
- <sup>26</sup>L. SHIFMAN, 'An anatomy of a YouTube meme', pp. 195-196.
- <sup>27</sup>A.M. FERGUSON, T.E. FORD, 'Disparagement humor: A theoretical and empirical review of psychoanalytic, superiority, and social identity theories', *Humor - International Journal of Humor Research*, 21, 3, 2008, pp. 283–312.
- <sup>28</sup>L. SHIFMAN, 'An anatomy of a YouTube meme', pp. 196.

- <sup>29</sup>A.C. CALIMBO, 'Deconstructing Myths Via Humor: A Semiotic Analysis of Philippine Political Internet Memes', pp. 3-4, 7; A. NISSENBAUM, L. SHIFMAN, 'Internet memes as contested cultural capital: The case of 4chan's /b/ board', *New media & Society*, 19, 4, 2017, pp. 483-501; C. VASQUÉZ, E. ASLAN, "'Cats be outside, how about meow": Multimodal humor and creativity in an internet meme', p. 102.
- <sup>30</sup>C. VASQUÉZ, E. ASLAN, "'Cats be outside, how about meow": Multimodal humor and creativity in an internet meme', pp. 111-115.
- <sup>31</sup>«Two people's common ground is, in effect, the sum of their mutual, common, or joint knowledge, beliefs, and suppositions» (H. H. CLARK, *Using language*, p. 93).
- <sup>32</sup>L. SHIFMAN, *Memes in Digital Culture*, p. 118.
- <sup>33</sup>U. ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, p. 110.
- <sup>34</sup>Nel genere testuale dei meme si distinguono diversi sottogeneri, che si differenziano per il tipo di materiale semiotico e per il tipo di uso o ri-uso di questo materiale semiotico che li costituiscono (L. SHIFMAN, *Memes in Digital Culture*, pp. 99-118).
- <sup>35</sup>L. GRUNDLINGH, 'Memes as speech acts', pp. 155-156.
- <sup>36</sup>Ivi, p. 155.
- <sup>37</sup>Interessante ad esempio il caso presentato in L. A. HAHNER, 'The riot kiss: Framing memes as visual argument', *Argumentation and advocacy*, 49, 2013, pp. 151-166.
- <sup>38</sup>KNOW YOUR MEME, 'Success Kid / I Hate Sandcastles', <<https://knowyourmeme.com/memes/success-kid-i-hate-sandcastles>> [Accessed 5 May 2024].
- <sup>39</sup>*Ibidem*.
- <sup>40</sup> NEMING WIKI, 'Whatcha Got There?', <[https://en.meming.world/wiki/Whatcha\\_Got\\_There%3F](https://en.meming.world/wiki/Whatcha_Got_There%3F)> [Accessed 5 May 2024].
- <sup>41</sup>PIÑATA FARMS, 'Bee Movie Lawyer Tantrum Animated Gif Maker', <<https://www.pinatafarm.com/memegenerator/2aace670-8c01-4e1-adb0-0f17fc817c4e?mode=create>> [Accessed 5 May 2024].
- <sup>42</sup>C. BRANTNER, K. LOBINGER, M. STEHLING, 'Memes against sexism? A multi-method analysis of the feminist protest hashtag #distractinglysexy and its resonance in the mainstream news media', p. 678.
- <sup>43</sup>E. RIGOTTI, S. CIGADA, *La comunicazione verbale*, Milano, Apogeo Editore, 2004.
- <sup>44</sup>G. FAUCONNIER, M. TURNER, 'Conceptual integration networks'; G. FAUCONNIER, M. TURNER, *The way we think*; A. ROCCI, S. MAZZALI-LURATI, C. POLLAROLI, 'The argumentative and rhetorical function of multimodal metonymy', *Semiotica*, 220, 2018, pp. 123-153.
- <sup>45</sup>G. FAUCONNIER, M. TURNER, 'Conceptual integration networks', p. 137.
- <sup>46</sup>G. FAUCONNIER, *Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. XXXIX; si veda anche A. ROCCI, S. MAZZALI-LURATI, C. POLLAROLI, 'The argumentative and rhetorical function of multimodal metonymy', p. 133.
- <sup>47</sup>A. ROCCI, 'Manoeuvring with voices', in F. H. VAN EEMEREN (a cura di), *Examining Argumentation in Context: Fifteen Studies on Strategic Maneuvering*, Amsterdam, John Benjamins, 2009, pp. 257-283, pp. 260-263.
- <sup>48</sup>C. J. FILLMORE, *Form and meaning in language*, Stanford, CA, CSLI, 2003 in A. ROCCI, 'Manoeuvring with voices', pp. 260-263.
- <sup>49</sup>E. RIGOTTI, S. CIGADA, *La comunicazione verbale*, cap. 4.
- <sup>50</sup>Vedi E. KELLEY, 'Wouldn't you like to know, Weather Boy?', <https://www.youtube.com/watch?v=7b4ULg131PM> [Accessed 5 May 2024].

KNOW YOUR MEME, 'Wouldn't You Like to Know, Weather Boy?', <https://knowyour-meme.com/memes/wouldnt-you-like-to-know-weather-boy> [Accessed 5 May 2024].

DIGITAL CULTURES, 'Wouldn't You Like to Know, Weather Boy', <https://digitalcultures.net/memes/wouldnt-you-like-to-know-weather-boy/> [Accessed 5 May 2024].

<sup>51</sup>DIGITAL CULTURES, 'Wouldn't You Like to Know, Weather Boy'.

<sup>52</sup>*Ibidem*.

<sup>53</sup>Più precisamente Buzz Lightyear dice «sch'moes», che significa 'idiota, stupido' (BAB.LA, 'schmoe', <https://it.bab.la/dizionario/inglese-italiano/schmoe> [Accessed 5 May 2024]), ma intende – come si capisce poi dalla correzione di Woody – «s'mores», cioè il tipico snack americano con marshmallow tostati (CAMBRIDGE DICTIONARY, 's'more', <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/s-more> [Accessed 5 May 2024]). Si veda QUOTES GRAM, 'Buzz toy story quotes', <https://quotesgram.com/img/buzz-toy-story-quotes/7643508/> [Accessed 5 May 2024].

<sup>54</sup>KAPWING, 'Woody And Buzz Lightyear Everywhere Meme Template', <https://www.kapwing.com/explore/woody-and-buzz-lightyear-everywhere-meme-template> [Accessed 5 May 2024].





MAURIZIO AMBROSINI

*Vittorio Taviani recensisce Cinema, arte figurativa di  
Carlo Ludovico Ragghianti.*

The review, full of conceptual issues and cultural references, that a young Vittorio Taviani dedicates to Carlo Ludovico Ragghianti's work, *Cinema, arte figurativa* (Einaudi, Turin 1952), in the pages of the art and literature magazine, published in Pisa by Nistri-Lischi, *La rassegna*, highlights a little-explored element of the two brothers' formative journey: the confrontation with aesthetics and reflection on art and, through these, with film theory, an early nurtured and conscious confrontation, the matrix of that self-reflexive core, of intrinsic and implicit theory, found at the bottom of many of their films. While acknowledging the caliber of the general reflection and the acuity of many observations and formal analysis of individual filmic pieces (from Chaplin, Pabst, Ejzenštejn), Taviani does not discount Ragghianti's discourse: to the metahistorical and superstructural abstractions of a historicism of Croce extraction he opposes a vision, materialist and dialectical, of the history of artistic phenomena, and therefore of cinema, rooted in the history of men and the real forces at play in society; to the reductionist formalism of film analysis a perspective of study that instead restores its expressive and human totality. The range of cultural props of Taviani's critical arguments with respect to the various topics covered reveals an open and articulate education on several fronts, from De Sanctis (*Storia della letteratura italiana*) to Gramsci (*Letteratura e vita nazionale*), from Croce (*Estetica*) to Russo (*La critica letteraria contemporanea*); and for the film field, from Balázs to Chiarini and Lizzani.

Il recente riordino dell'archivio della casa editrice pisana Nistri-Lischi ha riportato alla luce dieci annate della rivista culturale *La Rassegna*, diretta dall'editore Luciano Lischi, a partire dalla fine degli anni Quaranta e per tutti gli anni Cinquanta.<sup>1</sup> Dallo scrutinio dei numeri del 1952 sono emersi due articoli nei quali un giovane Vittorio Taviani (nato a San Miniato, nel 1929, due anni prima del fratello Paolo) recensisce in



Recensione di Vittorio Taviani apparsa su *La Rassegna*

volume di Ragghianti, tra i due il più ricco di ragionamenti e riferimenti teorico-critici e capace, per questo, di consegnarci – attraverso il suo posizionamento rispetto alle questioni affrontate, l'atteggiamento estetico-ideologico di fondo e l'indicazione di alcuni numi tutelari – i semi di taluni aspetti significativi dell'opera e del discorso cinematografici venturi.

Per tornare solo un momento a *La Rassegna* – pubblicata con cadenza bi- o trimestrale e dedicata soprattutto a saggi di letteratura, arte e teatro –, pure limitandosi a scorrere gli indici dei numeri delle varie annate ci si accorge di quanto anche in provincia, in buona parte grazie al concorso delle riviste, fosse vivace e aggiornata la discussione artistico-culturale. Tra collaboratori assidui e occasionali, i saggi principali recano la firma, fra gli altri e in ordine sparso, di Gillo Dorfles, Franco Russoli, Francesco Flora, Cesare Garboli, Raffaele La Capria, Guglielmo Petroni, Giuseppe Ungaretti, Luciano Della Mea. Ma è la sezione delle recensioni, palestra di voci critiche più giovani, a rivelare spazi di interesse nei confronti degli studi cinematografici: nei numeri del 1952 vengono messi al vaglio titoli come *Gli intellettuali e il cinema* di Mario Verdone, *Robert Flaherty* di Mario Gromo, *L'avventurosa storia del cinema americano* di Lewis Jacob, *Storia del cinema muto italiano Vol. I* di Maria Adriana Prolo. È questa, insomma, la cornice editoriale entro cui si collocano gli interventi di un giovane intellettuale già in grado di confrontarsi, con qualche forzatura e un debito importante

modo circostanziato altrettanti studi cinematografici appena pubblicati da Einaudi, la *Storia del cinema* di Georges Sadoul, nel 1951,<sup>2</sup> e *Cinema arte figurativa* di Carlo Ludovico Ragghianti, nel 1952,<sup>3</sup> subito inseritisi nell'articolo e acceso dibattito storiografico e teorico di quegli anni.

Le due recensioni, mentre illuminano tratti salienti di quella dialettica di voci e prospettive, restituiscono un'istanza critica militante tipica del periodo e una componente significativa dell'*humus* culturale e della riflessione cinematografica che contribuirono alla formazione dei due fratelli, marcandone gli esordi realizzativi al fianco di Valentino Orsini. Qui mi occuperò dell'articolo dedicato al

non dichiarato, con i temi precipui del dibattito cinematografico in atto, nel medesimo anno dell'abbrivio cinematografico del 'collettivo autoriale' costituito, insieme al fratello Paolo e a Valentino Orsini, all'interno di quel campo di collaborazioni ed esperienze che ne avevano nutrita e formata la passione cinematografica.

## 1. Gli anni pisani: l'esperienza del Cine Club e la scoperta del cinema come arte

Se corre l'obbligo di sottolineare ancora una volta la rilevanza che nella formazione di Paolo e Vittorio ebbero la precoce frequentazione del Maggio Musicale Fiorentino, con la fascinazione esercitata dal repertorio classico e dal teatro d'opera; la lettura dei grandi classici della letteratura e in particolare degli autori elettivi: Goethe, Pirandello e Tolstoj; l'introiezione nel proprio sguardo delle forme della tradizione artistica toscana, medievale e rinascimentale, e di un 'sentimento del paesaggio' anche da questa plasmato; e, infine, la predilezione per l'opera di Brecht e l'incontro col Teatro di Massa di Marco Sartarelli a Bologna, cui seguirono gli spettacoli livornesi *Il nostro quartiere* (1950) e *Marco si sposa* (1951); è altrettanto importante ricostruire le circostanze e i modi della scoperta del cinema come mezzo di espressione artistica, strettamente legati all'incontro con una certa parte della vita culturale di Pisa, la città nella quale giunsero da adolescenti, nel 1945, sfollati dalla loro San Miniato – la casa di famiglia distrutta dalle bombe –, e dalla quale ripartirono una decina d'anni dopo verso Roma, la città del cinema, spazio di verifica d'aspirazioni e virtù coltivate in provincia. Dunque, Pisa come luogo delle prime sollecitazioni cinematografiche importanti, della prima 'voglia di cinema', e, allo stesso tempo, città dell'università e



Archivio generale dell'Università di Pisa. Domanda di iscrizione alla Facoltà di Giurisprudenza rivolta da Vittorio Taviani al Magnifica Rettore, in data 15 novembre 1947



Archivio generale dell'Università di Pisa. Documento di immatricolazione alla Facoltà di Giurisprudenza (numero di matricola 44330) Fototessera d'immatricolazione

di un percorso di studi mai portato a termine.<sup>4</sup>

Tuttavia, proprio la biblioteca universitaria della Sapienza – come avrebbero avuto modo di ricordare molti anni dopo, nella *lectio magistralis* tenuta in quella stessa

sede nel marzo del 2008, in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* in Cinema Teatro e Produzione multimediale – aveva costituito l'assorto teatro della rivelazione della possibilità di concepire e studiare il cinema come arte, dell'esistenza di una letteratura cinematografica ben diversa da quella dei rotocalchi come *Hollywood*, cui avevano inviato le prime brevi recensioni da lettori: «Questa è la nostra Università perché qui, ancora ragazzi, scoprimmo la *Storia del cinema* di Pasinetti. Scoprimmo che il cinema aveva una sua storia come la letteratura, la pittura, le altre arti studiate al liceo. In quegli anni – pensate – ci davano ancora temi come «il cinema può essere arte?». <sup>5</sup> Paolo e Vittorio cominciarono a sbarazzarsi dei residui scolastici di un dibattito estetico datato, eppure a tratti risorgente nel Dopoguerra, anche compulsando quello studio storiografico, preludio al confronto con le riviste specializzate:

Il volume di Pasinetti divenne il nostro vangelo cinematografico: occhi avidi scorrevano le righe che ci parlavano di Ejzenštejn, Ford, Renoir. La mattina entravamo in questa Università insieme agli studenti veri. Nel silenzio della biblioteca studiavamo con serietà, una serietà lieta, sentimento sconosciuto nell'indolenza dei banchi di scuola. La ricerca di sé, così viva e spesso angosciata in un ragazzo, aveva trovato una sua strada. Trascrivemmo tutto il libro o quasi... forse in qualche nostra cantina esiste ancora il manoscritto.<sup>6</sup>

Questa forma di appropriazione testuale rivela l'impulso d'una cinefilia, al cui centro si collocavano il neorealismo e Rossellini, dalla quale scaturì, oltre al primo scrivere di film sui giornali locali, come *La Nazione* e *La Gazzetta*, un'altra scrittura cinematografica, una 'scrittura operativa', se-

gno dell'esigenza profonda d'impossessamento di un linguaggio: la trascrizione a memoria, subito dopo la visione, dei dialoghi e dell'organizzazione visiva di intere sequenze dei film più amati, dai tagli di luce ai movimenti di macchina, come quel carrello folgorante e brevissimo (lungo parve loro di ricordarlo mentre se lo annotavano, dilatato dall'emozione) che, verso la fine di *Ladri di biciclette* (V. De Sica, 1948), coglie l'attimo dello sbigottimento e della vertigine di Bruno davanti alla scoperta del padre fattosi ladro a sua volta e subito acciuffato e umiliato.<sup>7</sup>

Ora, però, mettendo da parte l'intreccio dei ricordi e il mimetismo maniacale di quelle letture e scritture, per comprendere il profilo del bagaglio cinematografico col quale Vittorio si presenta al confronto col discorso teorico di Raghianti è necessario ripercorrere i contorni essenziali dell'ambiente cinematografico pisano negli anni del Dopoguerra. In questo senso, l'atto che sancisce la piena integrazione dei due fratelli all'interno di questo spazio socioculturale è rappresentato dall'adesione al Cine Club Pisa, presidente del quale era quel Mario Benvenuti che rivestirà il ruolo di primo mentore (avanti l'incontro decisivo con il produttore e complice artistico Giuliani G. De Negri) e al cui interno svolgeva già la funzione di animatore e critico Valentino Orsini, fratello maggiore e compagno di viaggio, dai documentari degli inizi ai primi lungometraggi di finzione: *Un uomo da bruciare* (1962) e *I fuorilegge del matrimonio* (1963). Paolo e Vittorio divennero soci mentre erano ancora studenti e furono eletti consiglieri a partire dall'anno sociale 1950-1951, cominciando col collaborare alle attività organizzative.<sup>8</sup>

Il Cine Club Pisa era nato sulla scorta del tentativo di recuperare l'esperienza critica del Cineguf di Pisa (1934-1943), segnata dalle proiezioni dei film d'arte e dalla rubrica *Cronache cinematografiche* nella rivista dei Guf, *Il Campano*. Benvenuti, ultimo fiduciario del Cineguf, dopo la fine del conflitto provò a far germogliare di nuovo un terreno già fecondato, fondando nel 1945 la Sezione Cinematografica Universitaria e due anni dopo, il 7 novembre 1947, il Cine Club Pisa, presidente onorario del quale venne nominato Matteo Marangoni, direttore dell'Istituto di Storia dell'arte dell'università, dove dal 1948 insegnerà lo stesso Raghianti.<sup>9</sup> Oltre al programma delle conferenze (vanno menzionate tra le tante, quelle di Lizzani, Montaldo, Pietrangeli) e dei cicli dedicati ai singoli autori o alle cinematografie nazionali, il bollettino mensile recapitato ai soci proponeva scritti di Aristarco, Chiarini, Barbaro, Pasinetti, Rossellini, ecc., tratti da riviste come *Cinema*, *Bianco e Nero*, *Sequenze*, *Fotogrammi*. L'adesione alla Federazione italiana dei circoli del cinema (FCCI) aveva permesso al cineclub di accedere ai circuiti distributivi internazionali e attingere a un catalogo filmico corrispondente al canone del cinema d'arte, offrendo ai soci sconti (del 30%) sull'abbonamento alle principali riviste specializzate,

nonché sull'acquisto di alcuni libri sul cinema, come certe pubblicazioni segnalate sul bollettino del febbraio 1951: *Il cinema e l'uomo moderno* di Barbaro, *Il cinema italiano, oggi* di Blasetti e Rondi, *Collana di studi cinematografici* della casa editrice Ateneo e *Collana di studi cinematografici* della casa editrice Poligono. Lo stesso Cine Club, già dal 1950, aveva cominciato a costituire una biblioteca cinematografica, abbonandosi anche a «Cinema» e «Filmcritica».<sup>10</sup>

Per completare la ricostruzione di questo tessuto di proposte e interessi cinematografici, vale la pena ricordare che il cineclub profuse anche un significativo impegno produttivo, con uno specifico interesse per l'attività documentaristica (spia del quale è l'organizzazione nel 1952 della Mostra del documentario cinematografico). Nel 1949, lo stesso Benvenuti, insieme ad altri due soci fondatori, diede vita alla B.M.B. FILM, società specializzata nella realizzazione di documentari ad opera di registi locali nei territori di Pisa e Livorno, con l'appoggio tecnico dei vicini stabilimenti cinematografici di Tirrenia. Quando la Camera del lavoro di Pisa propose a Benvenuti di documentare le lotte contadine e operaie in atto in città e in provincia, questi, tenendo per sé il ruolo di operatore, convinse i Taviani e Orsini ad assumere la regia dell'opera che vedrà la luce proprio nel 1952.

Dopo pochi giorni, percorrevamo in lungo e in largo la provincia per filmare le case pericolanti dei contadini sulle balze di Volterra, lo sciopero a rovescio dei braccianti di Pomarance, i volantaggi e i picchettaggi alla Piaggio e alla Saint Gobain, le fiammiferaie che occupavano la fabbrica di Putignano, i cortei dei lavoratori e delle donne che si concentravano in piazza San Paolo all'Orto fra le macerie, i comizi di Ferdinando Santi.<sup>11</sup>

Così, punto di partenza di un apprendistato tecnico e di un percorso politico, nacque *Lotte del lavoro*, oggi perduto, come gli altri documentari girati in quegli anni dal 'collettivo'. Ma conviene fermarsi sulla soglia di questa prima prova registica e della sua radicalità politica, per affrontare l'analisi dell'articolo che Taviani redasse in quello stesso anno, all'interno del *milieu* appena descritto.

## 2. Cinema: arte figurativa

*Cinema arte figurativa* irrompe nel 1952 nell'agone delle controversie estetico-cinematografiche con il rigore provocatorio delle sue tesi, non inedite ma qui sistemate in un'antologia di scritti, suddivisi in capitoli tematici, che dal 1933 di *Cinematografo rigoroso*, saggio d'apertura (pubblicato quando Raghianti aveva la stessa età del suo recensore), risalgono gradualmente fino al 1950 di *Gautier e il teatro come visione e i problemi*

*artistici e tecnici del film*, quest'ultimo posto a sigla del volume: un'opera spesso considerata, in modo in fondo liquidatorio, quale mera applicazione dell'estetica crociana ai problemi dell'espressione cinematografica, tra linguaggio e tecnica, specificità dei mezzi espressivi e unità dell'arte. Il paesaggio teorico nel quale si radicano il libro di Ragghianti e la recensione di Taviani è quello della complessa fase di transizione che, nel corso del Secondo dopoguerra, condusse dal crocianesimo verso un'estetica nuova, una fase ancora

determinata dalla presenza di un orizzonte problematico tipicamente crociano; problemi che, se anche affrontati in forme (apparentemente) anti-crociane, e spesso con gli strumenti forniti dall'ideologia marxista [...], manifestavano, caratterizzandosi nel loro essere-contro, la difficoltà, talvolta l'impossibilità di andare *oltre* Croce, di essere *post-crociani*.<sup>12</sup>

Nel corso della prima metà degli anni '50 si assiste, in effetti, a una cospicua ripresa del dibattito teorico, tra estetica e ideologia, una ripresa segnata dall'avvio della collana Einaudi dedicata ai teorici del cinema, dalla *Storia delle teorie del film* (1951) di Guido Aristarco al Béla Bálasz di *Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova* (1952), solo per ricordare due fra i titoli più significativi, all'interno di un quadro culturale complessivo fortemente condizionato dalla pubblicazione, ancora da parte di Einaudi, dei *Quaderni del carcere* (1948-1951) di Antonio Gramsci, e dalla riflessione intorno al ruolo che l'esperienza del neorealismo aveva rivestito nella cultura italiana, culminata nei convegni di Perugia e di Parma, tenutisi rispettivamente nel 1949 e nel 1953.

È questo, insomma, il contesto in cui Taviani dà vita al confronto polemico con le tesi salienti esposte nel volume di Ragghianti, ciascuna affrontata muovendosi, non senza una certa disinvoltura, da un saggio all'altro come tra le articolazioni di un ininterrotto discorso, caratterizzato da un costante e coerente ritorno su pochi ma fondamentali problemi; e partendo, però, col riconoscere all'autore il merito originario d'aver raccolto da tempo l'invito rivolto dai teorici cinematografici ai rappresentanti della 'cultura ufficiale' a inserire la riflessione sul cinema nell'ambito di un'estetica generale. D'altronde questo riconoscimento ricalcava implicitamente quello attribuitogli due anni prima da Guido Aristarco (fonte innominata di diversi prelievi), il quale, nella prefazione alla propria «antologia storico-critica», *L'arte del film*, aveva voluto vedere nell'assunto matrice di *Cinematografo rigoroso*: il cinema è arte figurativa,<sup>13</sup> come nelle succinte attestazioni di legittimità artistica concesse al cinema dall'autorità di Gentile e Croce,<sup>14</sup> il coronamento dello sforzo «di tutto un movimento intellettuale specializzato il quale, sin dal 1911, cerca di sostenere il film come opera d'arte o di far nascere una adeguata teoria, principi generali e particolari del nuovo mezzo di espressione».<sup>15</sup>

Taviani, procedendo su questa linea, concede a Raghianti d'aver risolto positivamente la questione generale delle possibilità espressive del nuovo dispositivo ottico-meccanico, avendone valorizzato sin dai primi scritti la qualità visivo-figurativa in una prospettiva storico-artistica ed elevato lo studio a strumento di chiarimento di problemi relativi alle arti figurative e all'estetica stessa. Tuttavia, nonostante la messe di preziose osservazioni critiche rinvenute nel volume, muove subito allo storico dell'arte un'obiezione di fondo (ripresa e approfondita al momento di tirare le somme estetico-ideologiche delle proprie considerazioni): «le conclusioni cui giunge Raghianti non sempre possono essere accettate, per l'impostazione dialettica del suo metodo critico-storiografico».<sup>16</sup> Se è vero, si domanda Taviani, cogliendo nel discorso una possibile contraddizione, che il rispetto della nozione crociana di universalità e totalità dell'arte «non equivale già all'obliterazione del concetto integrale, che essa è reale soltanto nel particolare concreto, cioè nei vari (e se si vuole, teoricamente infiniti) linguaggi umani, parola, musica, arte figurativa, ecc.»<sup>17</sup> perché non riconoscere al nuovo linguaggio cinematografico una sua autonomia, proponendo invece un'identità senza resti tra cinema e arte figurativa? Un conto è segnalare, come «stimolo pedagogico», una parentela, anche stretta, tra cinema e pittura, in quanto arti visive, un altro approdare a una «rigida schematizzazione», limitandosi all'individuazione di sole tre grandi categorie di linguaggi espressivi, verbalità, musicalità e visione, senza ulteriori distinzioni: «L'autore viene così in pratica a negare la possibilità di un nuovo linguaggio, quale appunto quello cinematografico, che egli cerca, con ininterrotta costanza, di assimilare al linguaggio figurativo».<sup>18</sup> A essere messa a bersaglio è la categoricità delle asseverazioni – riportate per frammenti dal recensore – raccolte in un celebre passo del saggio inaugurale:

Un punto di partenza che sembrerà ovvio, quantunque non pare che sempre lo sia, è il valore sostanzialmente visivo proprio dell'espressione cinematografica. Valore visivo non dissimile, anzi della stessa natura di quello in cui si realizza un'opera di scultura o di pittura. In forma aforistica, si deve affermare che il cinematografo è «arte figurativa», senz'altro. Né più, né meno. Infatti, quale differenza si può indicare fra un quadro, ad esempio, e un film? Per quanto si guardi, per quanto si indagli o si sottilizzi, non è possibile riscontrare altra differenza se non, tutt'al più, di «tecnica»: il processo è il medesimo, e della stessa natura sono i modi (figurativi o visivi), generalmente intesi, attraverso i quali si coagula in «forma» uno stato d'animo, un particolare modo di sentire.<sup>19</sup>

I piani discorsivi dei due 'interlocutori' risultano sostanzialmente sconnessi: il futuro cineasta rifiuta di vedere misconosciuta l'originalità di un linguaggio del quale stava cercando di impossessarsi, riconoscendovi – come si vedrà più avanti – valori espressivi non soltanto visivi e ponendosi il problema dell'invenzione del suo dispositivo in termini storico-ma-

terialistici; il protagonista di «questa specie di mobilitazione della critica crociana»<sup>20</sup> ravvisa sì nel cinema una dimensione linguistica specifica, ma solo dopo aver operato un'inequivocabile distinzione tra «espressione» e «tecnica». A partire dal principio trascendentale dell'unità dell'arte come intuizione-espressione e come linguaggio, cioè come attività teoretica produttrice di forme nuove e originali, il cinema rappresenta per Ragghianti «una espressione *visiva*, porta a termine processi linguistici di natura visiva, coincidendo pienamente, in questo, con la pittura e la scultura e, di risulta, distinguendosi radicalmente da tutte le forme di espressività verbale o musicale».<sup>21</sup> In quest'ottica, le differenze tra un film e un quadro si situano sul piano empirico della tecnica, della estrinsecazione dell'arte, inerenti dunque soltanto al suo «fissamento esteriore», dal quale dipendono semplicemente, del tutto irrilevanti rispetto al «processo espressivo», «le possibilità di comunicabilità dell'arte, la consistenza o meno della sua presenza mondana, della sua diffusione».<sup>22</sup>

### 3. *Il problema del tempo nell'opera d'arte visiva*

La seconda rilevante questione enucleata da Taviani all'interno di questa sorta di 'teoria dei mezzi espressivi' è quella della temporalità dell'immagine cinematografica, che condurrebbe nuovamente, in fin dei conti, all'impossibilità di attribuire al linguaggio cinematografico un'autentica peculiarità: «Se l'immagine di un quadro è statica, di fronte al dinamismo dell'immagine filmica, la differenza, insiste ancora Ragghianti, è illusoria».<sup>23</sup> Eppure, nota il recensore, questa sostanziale indistinzione è smentita da molti teorici, tra cui Paul Rotha, con la nozione di «pittoricismo dinamico» dell'immagine cinematografica, governata secondo principi di luce e movimento dalle riprese e dal montaggio,<sup>24</sup> e lo stesso Chiarini, che nel montaggio ravvisa il mezzo espressivo capace di stabilire la «durata esatta» di ogni sintagma filmico e di porsi quale «specifico filmico» con puro valore di «tendenza».<sup>25</sup>

Muovendosi agilmente da un saggio all'altro di *Cinema arte figurativa*, Taviani riorganizza i passaggi cruciali della scoperta di una temporalità stratificata nell'opera d'arte figurativa (propiziata dal confronto con lo svolgimento temporale della visione cinematografica) in un brano della recensione fortemente debitore nei confronti dell'Aristarco della prefazione all'antologia storico-critica *L'arte del film*, sia per quel che concerne il ripercorrere la riflessione di Ragghianti, sia per quel che riguarda i riferimenti a certi suoi «precursori»: Paul Heilbronner,<sup>26</sup> che coglie la consistenza della dimensione temporale nella pittura barocca; Jan Kucera,<sup>27</sup> che fa altrettanto riguardo ai bassorilievi e ai quadri dell'arte romana e

primitiva.<sup>28</sup> Dal canto suo, Aristarco – riportando ampi stralci degli scritti di Ragghianti in apertura e in coda al proprio testo introduttivo – affronta il tema in modo «interessato», in quanto «nobilmente» rappresentativo dell'esigenza di inserire il cinema nei problemi dell'arte e di trascorrere, anche per questa via, da una grammatica a un'estetica dell'espressione cinematografica, superando una volta per tutte le posizioni di retroguardia di quella critica ancora ligia all'ortodossia dello «specifico filmico» e delle sue formule cristallizzate. Taviani, invece, pur svolgendo attentamente il filo degli argomenti, lascia filtrare il disappunto per l'ulteriore passo compiuto verso la completa assimilazione del cinema al dominio delle arti figurative.

Vediamo i passaggi riordinati da Taviani. In prima battuta, sembra prendere forma un ragionamento circolare. Il cinema, indubbiamente arte figurativa, pare divergere da pittura e scultura per «la proprietà di giovarsi dello spazio (valori figurativi), distribuendolo, organizzandolo in una serie temporale»: «Svolgimento di valori formali del tempo: ecco in sostanza il carattere peculiare del cinema».<sup>29</sup> Eppure la sensibilità temporale che sta all'origine della determinazione storica dell'espressione cinematografica e di questa sua peculiarità apparente scaturisce da quella stessa, cinematografica in potenza, che nella pittura impressionista aveva trovato una manifestazione spontanea e intuitiva e nel cubismo e nel futurismo un'attuazione critico-riflessiva. Il passaggio successivo prende le mosse dalla completa identificazione nella storia delle arti figurative di teatro-spettacolo e cinematografo (questione sulla quale ci si soffermerà più avanti), in quanto linguaggi corrispondenti sul piano dei valori formali e dei processi di costruzione della visibilità, l'aspetto temporale dei quali è solo per un ingenuo equivoco teorico considerato in opposizione a quello delle altre arti figurative: «Il tempo, nel cinematografo e nel teatro-spettacolo, è “durata” (cronometrica, materiale) solo come estrinsecazione apparente, commisurabile, di una successione di elementi presentati sul filo, nel percorso di una determinata costruzione».<sup>30</sup> Questa differente presentazione dello svolgimento figurativo è irrilevante sul piano critico, perché non riguarda il tempo come elemento attivo, il ritmo visivo interno e primigenio dell'opera d'arte, il suo «tempo ideale»:

Bisogna osservare che una pittura o una scultura non esistono, per lo spettatore, per colui che contempla criticamente (cioè ricostruisce quel processo, quel travaglio di realizzazione formale – che gli appare nella sua compatta e coagulata conclusione – in tutti i suoi elementi), fulmineamente. Con un'occhiata, per quanto magica, non si esaurisce un'opera d'arte in tutta la completa complessità dei suoi rapporti, nella sua storia insomma, che bisogna ritrovare e rideterminare al modo stesso che avvenne per l'artista. Dunque l'opera d'arte dev'essere motivata, ripercorsa, «svolta», dallo spettatore.<sup>31</sup>

Taviani, attraverso la cucitura della serie dei riferimenti e delle citazioni estrapolata dal volume, mostra di rendersi conto chiaramente che per Ragghianti l'opera d'arte è, in generale e in primo luogo, «processo», «farsi artistico»: dalla parte della ricezione, il film esiste certo in un «tempo oggettivato» come materiale durato, mentre è solo in un «tempo soggettivato» che si compie l'esperienza della pittura, nella quale «il ciclo del processo figurativo o formale si attua nello spettatore critico». <sup>32</sup> Ma è soltanto quest'ultima la dimensione estetica entro la quale viene ad attuarsi nel profondo il rapporto immagine-tempo, per un film come per un dipinto (e, del resto, Ragghianti vuole assicurare immediatamente che, dalla parte della produzione della visione, vi è una piena identità, sotto il profilo gnoseologico, tra il «processo di attività artistica» del soggetto-pittore e quello del soggetto-regista).

Infine, a suggello della ricostruzione del discorso del teorico dell'arte riguardo al fatto tempo, Taviani recupera un saggio estraneo alla raccolta e pubblicato qualche tempo prima su *Bianco e nero* in forma di introduzione, assai densa sul piano teorico-metodologico, a un numero doppio monografico, da lui stesso curato, intorno ai rapporti tra cinema e arti figurative. <sup>33</sup> Il brano assunto, soltanto il calco dell'obiezione fondamentale mossa da Schleiermacher alla distinzione lessinghiana fra arti della simultaneità e della successione – «Il contrasto fra i due ordini d'arte (il simultaneo e il successivo, secondo lo spazio e secondo il tempo come entità assolute e trascendenti) significa solamente che *ogni contemplazione al pari di ogni produttività è sempre successiva*, ma che, nel pensare la relazione dei due lati in un'opera d'arte, l'uno e l'altro ci appaiono indispensabili: il coesistere (*das Zugleichsein*) e l'essere successivamente (*das Successivsein*)» <sup>34</sup> – sigla una trama di prelievi e commenti dalla quale, nonostante tutto, traspaiono la fascinazione verso l'intuizione di fondo del maestro e il riconoscimento della sua fondatezza (l'arte figurativa come luogo di un fare/contemplare di natura spazio-temporale, allo stesso modo del film), rivelando la comprensione, almeno implicita, della presenza di due livelli di temporalità nell'opera d'arte visiva: un «tempo di superficie», svolto da uno sguardo che organizza gli elementi spaziali in un «percorso» della visione; e un «tempo di profondità o di generazione», come ricostruzione da parte della mente critica dello spettatore del «processo» formativo dell'opera, del divenire storico del viluppo di relazioni e motivazioni che ne ha scandita la realizzazione. <sup>35</sup>

#### 4. Il fonofilm e il rapporto tra immagine e parola

Neanche l'introduzione del sonoro sincronizzato, ovvero l'avvento di quello che veniva chiamato allora fonofilm, lamenta Taviani, riesce a scal-

zare Ragghianti dalla integrale identificazione del cinematografo con le arti figurative, per condurlo finalmente a riconoscere nella matrice audiovisiva dell'attuale linguaggio cinematografico un aspetto fondante della sua autonomia. Nella prospettiva del teorico, sonorità e parlato altro non rappresenterebbero infatti che elementi contenutistici, destinati a trasfigurarsi nella forma della visione, lontani dal vedersi riconosciuta la qualità di «fatti centrali», componenti costitutive, dell'espressività del film d'arte.

Il primo riferimento agli argomenti di Ragghianti riguarda la comparazione tra film e arte figurativa sul punto in questione, laddove egli sostiene che immagine e parola si trovano nel film «nello stesso rapporto che immagine o stile, e materia figurale, nell'arte figurativa: s'intende, quando si tratti di arte».<sup>36</sup> Come un pittore o uno scultore accolgono un certo soggetto non passivamente e in modo inerte, ma conferendogli la declinazione figurativa più adatta ai tratti del proprio linguaggio formale; così un regista elabora sonorità e dialoghi in funzione della modulazione delle immagini, come elementi non distraenti dalla visione cinematografica in quanto tale. In altre parole, egli assume «parola e suono nello stesso modo con cui ha assunto (scelto) soggetto e temi, vale a dire come intrinseche, o meglio esclusive, condizioni di aderenza e pienezza espressiva della sua particolare visione, o ritmo cinematografico».<sup>37</sup> È quanto si verifica in un dipinto nel momento in cui, è questo il brano parafrasato da Taviani, «l'elemento strettamente «figurale» viene sommerso, per la contemplazione critica o comprensiva, nei valori formali la cui urgenza o necessità ha originato la sua scelta, o la sua speciale configurazione».<sup>38</sup>

Il secondo riferimento va al paragone tra film sonoro e melodramma, istituito da Ragghianti nelle pagine in cui approfondisce l'originale nozione di «critofilm d'arte», quella forma filmica che dovrebbe essere in grado, in virtù dell'identità dei linguaggi in causa, di farsi strumento della critica d'arte col solo ricorso alla «pura» visione cinematografica, ricostruendo dinamicamente e concretamente il processo formativo dell'opera d'arte, il fare dell'artista in ogni singolare aspetto dello sviluppo espressivo compiuto. Insomma, in opposizione a quei documentari d'arte concepiti secondo una generica successione di inquadrature al servizio del commento verbale, la forma visiva di un critofilm dovrebbe possedere la stessa interna necessità del linguaggio dei film d'arte, «esaurienti nelle immagini e nel loro ritmo o montaggio significativo»:

La parola e le sonorità sono nel film d'arte come le parole e i versi nel melodramma: fuse nel movimento ritmico delle immagini, come nel dramma musicale fuse nello sviluppo della forma musicale. Un film d'arte è sempre, idealmente parlando, muto: concreto nel linguaggio proprio, il cinematografico, senz'altra aggiunta.<sup>39</sup>

Taviani dal brano in questione estrapola, non senza tendenziosità, soltanto due secche formule («La parola e le sonorità sono nel film d'arte come le parole e i versi nel melodramma», «Un film d'arte è sempre, idealmente parlando, muto»), il che gli consente di restituire la posizione di Raghianti in una versione più radicale e in parte deformata, così da poter affermare, in opposizione, che, se pure, in termini crociani, un'espressione artistica, per la sua natura di totalità, non può essere «perfezionata», per esempio mediante elementi che le conferiscano una maggiore dose di realismo.

È altrettanto vero che il sonoro e il parlato nel film d'arte non rappresentano la trama (sarebbe comunque più esatto parlare di tema) ma che questa trama il sonoro, insieme all'immagine, *esprime* (in virtù di quella fusione di più tecniche, ammessa dallo stesso Croce): che cioè il cinema ha un suo peculiare linguaggio che è un linguaggio *audiovisivo*.<sup>40</sup>

Raghianti, certamente, non avrebbe potuto avallare uno statuto del linguaggio cinematografico che comprendesse sonorità e dialoghi nella dimensione propriamente espressiva, ma sulla questione del parlato non giunge mai a quello che egli stesso definisce nel 1938, nel saggio *Immagine e parola*, il «purismo» e il «rigorismo» di un Arnheim,<sup>41</sup> che in quegli anni rigetta drasticamente il fonofilm perché – attenendosi alla sua teoria dei «mezzi formativi» dell'immagine cinematografica in quanto immagine artistica (bidimensionalità e limitazione della profondità spaziale, abolizione del sonoro e del colore, abolizione della continuità spazio-temporale) – il contenuto alieno del suono e della parola rinvia alla funzione meramente riproduttiva del dispositivo cinematografico.<sup>42</sup> Raghianti, dal canto suo, come si è visto, risolve il problema della presenza del verbale all'interno di un'opera d'arte visiva, preservata nella sua integrità linguistica, ancora ricorrendo alla distinzione crociana tra espressione e comunicazione, creazione di originali forme (visive) e pratica trasmissione di contenuti (verbali e narrativi), giustificando, nella sintesi espressiva di forma e contenuto, la «legittimità del cinema sonoro che non viola la purezza artistica del cinema in quanto arte della visione – produzione artistica fondata quindi su immagini – a patto però che i dialoghi, i recitati siano concepiti come assolutamente integrali e coerenti con le ragioni dell'immagine».<sup>43</sup>

Le argomentazioni del recensore circa la strutturalità degli aspetti sonori rispetto all'espressione cinematografica individuano un valido supporto nell'analisi svolta da Chiarini riguardo al ruolo dei dialoghi in *Hamlet* (Lawrence Olivier, 1948), all'interno di un discorso critico concepito in risposta al saggio *Crisi di una teoria e urgenza di una revisione*.<sup>44</sup> Di fronte all'affermazione di Aristarco della necessità di un improrogabile superamento delle teorie dello «specifico filmico», anche tenuto conto dell'introduzione del sonoro e di forme di montaggio distanti dal desueto

canone del «montaggio di pezzi brevi», Chiarini segnala le insufficienze di una critica impreparata «a intendere le nuove forme dovute all'avvento del sonoro, che ha disteso, per così dire, il ritmo del visivo adeguandolo a quello della parola, ma nello stesso tempo ha arricchito l'immagine filmica del nuovo rapporto visione-suono. Il concetto di «"specifico filmico" si è evoluto senza contraddirsi».<sup>45</sup> Il riconoscimento della partecipazione di sonorità e parole all'unità dell'espressione cinematografica, tra l'altro, permette a Chiarini di valutare gli adattamenti shakespeariani di Olivier quali opere integralmente cinematografiche (sulla questione torneremo nel prossimo paragrafo):

Il montaggio interno dell'Amleto, ottenuto con lunghe carrellate e panoramiche, rende con una possibilità che è sola del cinematografo l'impostazione psicologica del personaggio secondo Olivier – e non ha importanza che si possa accettare o respingere – come il montaggio delle battute di Shakespeare in rapporto a determinate inquadrature – il celebre monologo, per esempio – raggiunge effetti propri ed esclusivi del cinema.<sup>46</sup>

È questo il passaggio che Taviani riporta solo a partire da «il montaggio delle battute di Shakespeare in rapporto a determinate inquadrature», rimarcando graficamente quegli «effetti *propri ed esclusivi* del cinema», che giungono ad autorizzare l'inserimento del sonoro nello spessore espressivo del film, facendone un'arte propriamente audiovisiva. Probabilmente la flessione polemica del discorso del recensore, mediante la dialettica delle citazioni e delle argomentazioni, restituisce in modo più netto il divario fra la prospettiva di Chiarini e le ragioni di Ragghianti, in modo da far emergere senza equivoci il valore concretamente strutturante dei dialoghi rispetto alla visione.

## 5. «Teatro=cinematografo»

Con un salto in avanti nella scaletta concettuale del testo di Taviani, che a questo punto dava l'attacco all'intero impianto estetico-ideologico di *Cinema arte figurativa*, mi permetto invece di collegare direttamente la questione del fonofilm a quella del rapporto storico tra teatro e cinema, con l'autorizzazione dello stesso teorico dell'arte, il quale sottolinea che la necessità di chiarire il problema della relazione linguistico-espressiva tra teatro e cinematografo era stata resa cogente dal verificarsi del «doppio fenomeno» dell'affermazione del film sonoro e del teatro di regia, con «la prevalenza sempre più soverchiante che nel teatro ha assunto la «messa in scena», nella sua forma di interpretazione, di commento, di estensione talvolta, ottenuta come mezzi autonomi e diversi, dell'opera letteraria recita-

ta».<sup>47</sup> Il filo rosso tra i due fenomeni era quello del rapporto tra espressione visiva ed espressione verbale in quanto linguaggi artistici.

Ragghianti risolve la questione affermando una piena continuità storica tra teatro come spettacolo e cinema, entrambi «processi costruttivi di visibilità» snodantisi in una durata temporale materializzata – una continuità per Taviani solo relativa, valida nei limiti di una storia delle forme artistiche che hanno «preluso», senza corrispondervi *in toto*, alla visione cinematografica –,<sup>48</sup> e lo fa proprio al termine di uno di quei passaggi in cui di questa visione appare al recensore delinearci un'errata concezione «metastorica»:

Il cinematografo ha dunque, aggiungiamo, una storia assai più lunga e antica che non sia quella dello speciale apparecchio di riproduzione o fissazione meccanica delle forme o della visione, come la pittura ha una storia più lunga della fotografia o della oleografia: la sua storia è la storia del teatro come spettacolo, come visione.<sup>49</sup>

Più avanti, Ragghianti, in un brano non citato, è ancora più esplicito: al di là delle differenti tecniche storiche di estrinsecazione, per cinema e teatro e arti visive in genere il linguaggio-espressione della «visione figurativa o per immagini nel movimento del tempo, è lo stesso»:

La storia del teatro come spettacolo è dunque la stessa storia del cinema nelle determinazioni e negli sviluppi dei suoi mezzi di comunicazione. Ed è storia dell'arte figurativa, alla quale si deve rigorosamente parlando ricondurre ogni manifestazione espressiva il cui linguaggio sia la visione spazio-temporale.<sup>50</sup>

A persuadere Taviani, invece, della correlata distinzione fra «teatro come letteratura-poesia» e «teatro come spettacolo visuale» sono le fitte e accurate osservazioni, sparse nei diversi saggi radunati nell'ampia sezione *Cinema e teatro*, dedicate alla disamina di una notevole varietà di forme storiche della teatralità visuale (dalle rappresentazioni religiose medievali ai mimi dell'antichità, ai *tableaux vivants* ottocenteschi), dei principi e dei metodi scenici di alcuni fra i massimi rappresentanti del teatro di regia novecentesco (Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsevolod Mejerchol'd, etc.) e, infine, delle cronache e dei commenti teatrali di Théophile Gautier, Jules Lemaître e i Fratelli de Goncourt.<sup>51</sup> Ciò che fa problema per Taviani nella riflessione di Ragghianti, dunque, non è tanto la rivendicazione dell'autonomia artistica del teatro come spettacolo visivo, quanto piuttosto l'irriducibile separazione in via teorica e concreta di due modalità rappresentative, rispettivamente informate da una «regia poetica» e da una «regia spettacolare»: la prima, volta unicamente a costruire un «ascoltatore», concentrata sul testo letterario, sulla recitazione-dizione e sulla inter-

pretazione-traslazione della parola poetica, e svalutativa di ogni fattore visivo; la seconda, destinata a uno «spettatore», che intende il teatro come autonoma espressione di ritmi visivi e figurazioni spazio-temporali, come visualità cinetica, in cui l'eventuale testo declina a canovaccio. Rispetto a un discorso critico esteticamente fondato, ogni eclettica commistione di forme nel teatro moderno e contemporaneo risulta legittima eppure equivoca, sfavorevole alla cultura teatrale e alla validità dello spettacolo.<sup>52</sup> Ma se l'individuazione di queste due direzioni o tendenze di fondo può essere stimolante, non è corretto dar forma a rigidi schematismi:

Non è sempre vero infatti che un testo abbia, nei confronti dello spettacolo visuale, la stessa funzione che il «libretto» ha nel melodramma o in un quadro la trama figurale. Vi sono opere che trovano la loro espressione, raggiungono cioè la loro validità estetica, solo nella fusione tra immagine e parola.<sup>53</sup>

E qui Taviani convoca a sostegno della propria tesi due grossi calibri. Il primo è il Croce dell'*Estetica*: «Vi sono drammi il cui effetto si ottiene alla semplice lettura, altri ai quali occorrono la declamazione e l'apparato scenico: intuizioni artistiche, che per estrinsecarsi pienamente richiedono parole, canti, strumenti musicali, colori, plastici, architetture, attori».<sup>54</sup> Taviani vuole incuneare una contraddizione tra il maestro che, in questa pagina, senza intaccare la nozione dell'unità dell'arte come linguaggio, sta trattando il problema generale dell'estrinsecazione delle intuizioni-espressioni dell'artista, della necessità per ciascuna di esse di un'adeguata tecnica di comunicazione, e l'allievo che, per salvaguardare l'assunto della distinzione delle modalità espressive verbale e visiva nel linguaggio dell'arte e dunque di letteratura e spettacolo, giunge a riconoscere la presenza di un articolato apparato scenico anche in certe forme di «teatro letterario», ma unicamente in quanto insieme di mezzi tecnici e pratici strumenti «atti a estrinsecare, per il pubblico assistente, la forma peculiare della poesia del testo».<sup>55</sup> Il secondo 'testimone' è il Gramsci di *Letteratura e vita nazionale* che, a proposito del teatro di Luigi Pirandello, ritiene che la «personalità artistica» dell'autore non emerga che parzialmente dalla dimensione puramente letteraria della scrittura, che deve essere integrata dalla sua stessa regia: «Il dramma del Pirandello acquista tutta la sua espressività solo in quanto la «recitazione» sarà diretta dal Pirandello capo-comico», secondo un preciso rapporto tra attori e macchina scenica. Se una tragedia di Shakespeare possiede anche una vita letteraria autonoma, il dramma pirandelliano «vive esteticamente in maggior parte solo se «rappresentato» teatralmente».<sup>56</sup>

Insomma, per Taviani, non solo le drammaturgie di Pirandello, come quelle di Bertolt Brecht ed Eduardo De Filippo, vivono soltanto nella loro messinscena, secondo una compiuta combinazione di tecniche e linguaggi

espressivi, di visione e parola, ma la stessa nozione di «regia poetica» è in sé del tutto sindacabile: «In quanto una regia, pur rigorosamente volta a conservare intatto il «valore ingenuo» dell'opera poetica, non può basarsi esclusivamente sulla parola lirica: per il fatto stesso che la presenza fisica dell'attore in una dimensione spaziale, quale quella scenografica, crea un rapporto figurativo». <sup>57</sup> E qui si manifesta lucidamente la consapevolezza del valore ostensivo-indicale della parola e della voce, della mimica e del gesto dell'attore, che nello svolgimento della *performance* contribuiscono a strutturare un processo visuale.

## 6. *Fra ideologia, estetica e metodo critico*

Taviani giunge al cuore della recensione attraverso la censura definitiva di quella concezione «metastorica» del cinema ribadita da Ragghianti nel corso dell'intero volume, col sostenere che «la visione cinematografica è anteriore alla scoperta del mezzo ottico-meccanico per la sua riproduzione, o che addirittura è sempre esistita, in quanto arte figurativa». <sup>58</sup> Questa concezione costituirebbe il risultato della sua adesione allo storicismo crociano, in forza della quale intende

la storia come storia delle sovrastrutture culturali e non delle forze reali che ne sono il motore; svaluta la conoscenza scientifica [...]; conferisce all'arte un carattere eterno e metastorico, non cogliendo il suo legame dialettico con la storia degli uomini, con il tempo in cui è nata, con le condizioni economico sociali di cui è espressione. <sup>59</sup>

Essendo questa la posizione assunta di fronte al fenomeno cinematografico, Ragghianti non arriva a comprendere la necessità della sua nascita. Di contro, Taviani propone un'interpretazione in chiave dialettica e progressiva della storia della modernità, dal Rinascimento in avanti, una storia che, sotto la spinta della borghesia, ha conosciuto grandi rivolgimenti scientifici e politici, il sovvertimento delle strutture economico-sociali e la radicale trasformazione del quadro dei rapporti degli uomini con le cose e con gli altri uomini. D'altro canto, sul fronte della cultura e delle arti, col romanticismo, il naturalismo e l'esistenzialismo, «l'uomo è diventato il protagonista assoluto del dramma della realtà: un protagonista spesso disperato, perché solo, isolato». Al culmine di questi processi storici stratificati, il nuovo dispositivo di visione ha potuto trasformarsi da mero apparecchio ottico-meccanico di riproduzione delle immagini in autentico strumento espressivo, «per seguire più da vicino la realtà nei suoi movimenti dialettici e per trasformarla». <sup>60</sup>

La sintetica formulazione di questa tesi storiografica viene esplicitamente attinta a un saggio di Carlo Lizzani sulla storia del cinema uscito pochi anni prima su *Bianco e Nero*, di cui viene poi riportata alla lettera la cifra concettuale: «A questo punto della storia dell'uomo, non c'è dubbio che la nascita del cinema è *necessaria e spiegabile*. Esso corrisponde *al grado di rapporti che intercorrono tra gli individui e la realtà*». <sup>61</sup> La vertiginosa ricostruzione storiografica che Lizzani, negando ogni istanza cinematografica «trascendentale» d'epoca prescientifica, dispiega con un'enfasi quasi teologica – attraverso il secolare processo di impervia liberazione dei saperi e della prassi da ogni schema dogmatico e metafisico, fino all'invenzione dei Lumière, di cui precisa i fattori storici – era stata consapevolmente modellata sullo storicismo di Francesco De Sanctis e, in particolare, su una delle pagine conclusive e più richiamate della sua storia della letteratura italiana come storia di una civiltà. E bisogna anche notare che, in una sorta d'intersezione di fonti e riferimenti, questa pagina notissima – di cui Taviani parafrasa quella proposizione in cui il passaggio dall'idealismo al realismo nella scienza e nell'arte è visto corrispondere a «un'ultima eliminazione di elementi fantastici, mistici, metafisici e rettorici», con l'approdo a una «letteratura moderna» finalmente radicata in un'intera vita culturale <sup>62</sup> – era stata riportata nella sua interezza in un ipotesto fondamentale della recensione, quale faro per il superamento di un'estetica e di un metodo critico sclerotici (quelli dello «specifico filmico», del «cinema cinematografico»). <sup>63</sup> Qui si fa proprio il celeberrimo invito a tornare a De Sanctis pronunciato da Gramsci, sulla scorta di Giovanni Gentile ma rovesciato di segno: il De Sanctis militante e 'fascista' cede il posto al militante e 'democratico', e pur tuttavia rivolto contro quello 'liberale' di Croce. Era quello, insomma, per Gramsci l'emblema del «tipo di critica letteraria propria di una filosofia della prassi»:

militante non frigidamente estetica, è la critica di un periodo di lotte culturali, di contrasti tra concezioni di vita antagonistiche. Le analisi del contenuto, la critica della «struttura» delle opere, cioè della coerenza logica e storico-attuale delle masse dei sentimenti rappresentati artisticamente, sono legate a questa lotta culturale. <sup>64</sup>

Ed è proprio il richiamo a questo brano di *Letteratura e vita nazionale* uno dei fuochi che orientano il discorso di Taviani intorno al problema del metodo critico cinematografico, rimproverando a Raghianti l'adozione di un formalismo disancorato da una salda prospettiva storica nell'analisi di certe sequenze di alcuni film di Georg W. Pabst e Charlie Chaplin. <sup>65</sup> Dall'anno 1952, una polemica critico-ideologica estremamente attuale colpisce retrospettivamente pagine risalenti al 1933, alla fase di maggior adesione del teorico dell'arte all'estetica crociana, prendendo le mosse da

una posizione gramsciana, paradigmatica della politica culturale del Pci del Dopoguerra, «utilizzata dalla critica di parte comunista soprattutto quale critica nei confronti di Croce, per tentare di rovesciarne l'egemonia esercitata sulla cultura e in particolare sulla critica letteraria». <sup>66</sup> Il secondo fuoco è rappresentato dal Luigi Russo di *La critica letteraria contemporanea*, <sup>67</sup> con il suo storicismo critico orientato alla «riconquista di una storia letteraria che non perda mai l'autentico delle personalità concrete e nelle personalità la realtà della loro intera storicità-umanità e della loro consistenza poetica». <sup>68</sup>

Le rimostranze del recensore sono precise: «Ragghianti analizzando il fenomeno cinematografico come fatto essenzialmente formale, di linguaggio, si affida a quel genere di critica estetico-psicologica», ricca di suggestioni preziose e fertili, ma incapace di penetrare a fondo l'opera cinematografica per valutarne in modo esauriente il carattere complessivo e la reale consistenza sul piano storico-culturale: «L'entusiasmo per il particolare visivo, per la soluzione figurativa induce l'autore a perdere di vista la struttura dell'opera», <sup>69</sup> gramscianamente intesa. La predilezione per l'individuazione dello stilema visivo rivelatore o per l'analisi minuziosa e illuminante della sequenza magistrale sul piano figurativo, condizionato da fonti pittoriche, avrebbe indotto Ragghianti ad accogliere quale oggetto di interesse critico un'opera di Pabst come *L'Atlantide (Die Herrin von Atlantis, 1932)*, «che ad una seconda lettura si è rivelata decisamente deteriore», <sup>70</sup> e a mancare di cogliere la «fisionomia» e la misura dell'umanesimo di Chaplin: «del quale vengono analizzate soprattutto, e con innegabile sensibilità, particolari risoluzioni ritmico-visive, ma non si riesce a precisare la posizione nella storia moderna». <sup>71</sup>

In realtà il giovane Ragghianti, all'inizio degli anni Trenta, era impegnato nella messa a punto di un'operazione complessa, sul piano metodologico, nel

tentativo di conciliare l'estetica crociana (l'arte come intuizione-espressione, come conoscenza individuale e come linguaggio; l'irrelevanza della tecnica, considerata come mero strumento di fissazione; la nozione, ancora romantica, di soggettività e personalità artistica) con la tradizione purvisibilistica nella versione del "formalismo astratto" (fondato su concetti come "valori formali", "valori spaziali" e simili). <sup>72</sup>

Lo stesso Ragghianti, d'altronde, ammette apertamente certe sue giovanili 'carenze' metodologiche in un saggio più maturo fra quelli antologizzati, datato 1947, nel quale sottolinea che, senza il percorso riflessivo inaugurato anche da quelle analisi filmiche, «non mi sarebbe stato possibile passare [come studioso di arti figurative tradizionali] dal descrittivismo formalistico, che è il limite dei miei primi saggi (per quanto cercassi

di parlare sempre in persona prima, quella dell'artista, e usassi termini come *personalizzazione* e simili) al criticismo storico dei miei saggi più recenti». <sup>73</sup>

Ora, bisogna ammetterlo, al di là della condivisibilità dell'assunto critico di Taviani, è qui all'opera l'arguta strategia del polemista che seleziona e sottolinea tendenziosamente i punti e gli aspetti utili a sostenere più efficacemente i propri argomenti. Taviani, infatti, si riferisce all'analisi dell'*Atlantide*, di cui lamenta la sopravvalutazione estetica, ma trascura di ricordare le pagine dedicate a *La tragedia della miniera* (*Kameradschaft*, 1931), nel corso delle quali lo sguardo dell'analista stringe un compatto vincolo discorsivo tra svolgimento figurativo e «contenuto sentimentale». Allo stesso modo, è certamente vero che il discorso critico sull'arte di Chaplin, sui nuclei generatori e organizzativi della sua «visione cinematografica», muove dal rinvenimento, sin nelle prime comiche brevi, del calcolo sorvegliatissimo del ritmo antinaturalistico delle movenze, dei gesti e della mimica di Charlot, del «passo» come «scoperta artistica di un valore eccezionale, una deformazione lirica altissima che contiene, si può dire, inizialmente, tutto lo stile di Chaplin». <sup>74</sup> Ma quest'osservazione non è che il punto di partenza di una ricognizione orientata verso opere più complesse, come *La febbre dell'oro* (*The Gold Rush*, 1925), nel corso della quale, nei limiti della dimensione dell'articolo, mentre sul piano della forma si annotano i tratti del consistente raffinamento e arricchimento della perizia plastico-compositiva, su quello narrativo, tenendo insieme il finale di *Il circo* (*The Circus*, 1928) e di *Luci della città* (*City Lights*, 1931), si approfondisce il tema dell'ansia di redenzione dalla tragica fragilità dello sconfitto, con l'enfatizzare due elementi che, prospettando un nuovo sbocco ai motivi classici del candore-illusione e del vagabondaggio come fuga dall'asprezza della vita, si offrono allo spettatore «come un tesoro inestimabile, col quale la miseria a volte viziosa, l'onta, la viltà rassegnata del vinto, sono ricomperate: l'orizzonte infinito, che è grande e resta lui grande anche se assorbe un piccolo uomo, e poi la pietà della cieca, pietà vera e sofferta di un'anima per un'altra, fuori del sogno». <sup>75</sup> Non è certo il ritratto a tutto tondo dell'«ultimo padre della tenerezza del mondo», per usare l'espressione mutuata nel testo da Pablo Neruda, ma non si può dire che Ragghianti rinunci del tutto a coglierne qualche lineamento.

La chiusa di Taviani ribadisce, con un tono di rammarico e sfiducia, la contraddizione tra il sicuro interesse complessivo del volume e i suoi notevoli limiti di fronte alle più urgenti istanze di revisione di un'intera estetica, sottolineando una sorta di circolarità della raccolta saggistica (1933-1952), decretata dalla nota conclusiva nella quale Ragghianti, per così dire, si ostina a ritenere che i saggi diacronici e teorici di importanti studiosi cinematografici italiani, da Aristarco a Mario Verdone, potranno

acquisire una prospettiva più solida «soltanto quando sia bene posseduto l'oggetto di tale storica ricostruzione, cioè quando si abbia più compiuta chiarezza su ciò che è realmente il cinema».<sup>76</sup>

Ma è ormai tempo, invece, di indirizzare la letteratura cinematografica verso la definizione di un'estetica nuova all'interno della quale collocare anche il cinema. Taviani non lo esplicita, ma l'intero sviluppo dell'articolo allude a quella «estetica valida» che avrebbe dovuto nascere dalla soluzione del dissidio tra filosofia idealistica e materialismo dialettico, col superamento dell'egemonia della prima tendenza, che aveva offerto una risposta efficace al problema del cinema come arte, ma si dimostrava insufficiente a raccogliere le istanze della vita politica e culturale contemporanea e inadatta a guidare il lavoro teorico-critico necessario ad affrontate e comprendere, sul piano espressivo come su quello politico, la produzione filmica del Secondo dopoguerra, a cominciare da quella neorealistica e immediatamente successiva, da *La terra trema* (L. Visconti, 1948) a *Cronaca di un amore* (M. Antonioni, 1950). Si trattava, insomma, di sostenere

che non si deve tralasciare la vita reale per un «formalismo acuto» o per «effetti eccentrici», che occorre delineare la storia dei personaggi in stretto legame con la storia del paese cui i personaggi stessi appartengono, che l'arte è destinata a svolgere un'importante funzione d'avanguardia nella vita sociale (nel conflitto tra il vecchio e il nuovo, tra ciò che nasce e ciò che muore).<sup>77</sup>

Si trattava, in altre parole, di assecondare l'invito a inserire l'estetica del cinema all'interno dell'estetica marxista:

Partire dal marxismo, che è dunque il solo punto di vista che consente di intendere e di rigenerare la realtà, per porsi il problema del film, significa studiare un fenomeno reale nella complessità dei problemi che tocca, senza preoccupazioni di estetica purezza. Significa certo considerare il film per quello che è, un fatto artistico. Ma questo non ci impegna affatto, da qui, a respingere come extra-estetico nessun ordine di riflessioni che esso possa suggerirci, nessun tipo di indagine che esso possa sollecitarci a condurre.<sup>78</sup>

## *7. Il cinema come ricerca di verità e bellezza, tra ideologia e arte*

Nel raccogliere e mettere in discorso i semi sparsi di un cinema venturo, di cui prenderò in considerazione alcune opere emblematiche, mi sembra opportuno cominciare proprio dalla questione di quella «estetica valida» alla quale rinvia in ultimo Vittorio, che si tradurrà per i Taviani in una con-

cezione dialettica del cinema, costante strutturale e nucleo generatore del processo espressivo e narrativo, sin dai lungometraggi immediatamente conseguenti alla militanza critica: dialettica tra fare artistico e realtà e interna all'opera d'arte stessa.

I Taviani realizzano i primi lungometraggi, quelli del cosiddetto ciclo poetico-politico, della passione rossa e dell'Utopia, del cambiare il cinema per trasformare il mondo, da *Un uomo da bruciare* (1962) ad *Allonsanfan* (1974), dentro un arco storico nazionale e internazionale in cui l'affermazione di un'identità ideologica e culturale radicalizzata è posta di fronte a dure contraddizioni: quelle degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta, stretti tra l'istanza rivoluzionaria della marxiana lotta delle classi e il compromesso politico-sociale della politica togliattiana, e quelle della stagione successiva, tesa tra la ripresa delle lotte operaie e la nascita del movimento studentesco, culminanti nel '68 e nell'autunno caldo del '69, l'ingresso nella quale è simbolicamente rappresentato in *Sovversivi* (1967) dai funerali di Togliatti, dalla crisi-liberazione generata nei protagonisti – militanti comunisti a vario titolo – dalla 'morte del padre', per gli autori anche di quello cinematografico del neorealismo. In queste opere la ricerca di verità al fondo dei conflitti si manifesta nella messa in scena degli «utopisti» ed «esagerati», «con una implicita polemica nei confronti dell'eroe positivo»: <sup>79</sup> una serie di figure antieroeiche – fino ai rivoluzionari ottocenteschi di *San Michele aveva un gallo* (1971) e *Allonsanfan* – le quali, proiezione degli autori e oggetto d'una lucida analisi e autoanalisi, incarnano «la figura prometeica e narcisistica della soggettività borghese nella sua fase declinante più che il soggetto della prospettiva rivoluzionaria, che è solo un abito, se non proprio un travestimento». <sup>80</sup> La dialettica tra cinema e politica e i rispettivi linguaggi raggiunge in questa fase il punto di massima tensione in *Sotto il segno dello Scorpione* (1969), nel quale le strategie rivoluzionarie per la conquista dell'Utopia sono traslate in un cronotopo mitico, secondo un linguaggio cinematografico straniato, materialistico, d'azione e riflessione insieme.

Ma, come Vittorio sottolineava in relazione al divenire dei movimenti letterari, il soggetto della modernità è colto nella sua solitudine disperata di fronte al dramma della violenza soverchiante della Natura e della Storia. È quanto si manifesta, per esempio, nel *mythos* tragico dell'innocenza e dell'inesperienza (dalla conclusione solo in apparenza edificante) di *Padre padrone* (1977), con il piccolo Gavino gettato dal patriarca pastore nell'isolamento e nell'asprezza della vita delle Valli Baddevustrana; o nel penoso «mal di luna» che affligge Batà, in una Sicilia quasi altrettanto amara, nell'omonimo episodio di *Kaos* (1984). Sono invece le forze impersonali della storia, per restare ancora su *Kaos*, ad abbattersi in *L'altro figlio* su Mariagrazia, stuprata e resa vedova dal brigante Comizzi, liberato dall'amnistia promulgata al tempo dell'impresa di Garibaldi; mentre i due

artisti toscani, Nicola e Andrea, in *Good Morning Babilonia* (1987), dopo l'incontro fatale con D. W. Griffith e il successo a Hollywood, subiscono la nemesi dell'infrazione di una norma arcana e lo scacco finale sul fronte della Prima guerra mondiale.

Se Taviani si ribellava all'idea di veder misconosciuto il carattere integralmente audiovisivo del linguaggio cinematografico, e in esso la centralità della parola, bisogna ammettere che in alcune opere dei due fratelli l'elemento verbale è parte integrante dell'espressione formale, aspetto strutturante della visione e perfino fulcro narrativo.<sup>81</sup> Basterebbe pensare alle 'allocuzioni teatrali' di certi personaggi, come quella dell'insurrezionalista Giulio Manieri, in *San Michele aveva un gallo*, il quale, preso possesso, col suo gruppo, della piazza di Città della Pieve, si fa *metteur en scène* di un'effimera «festa rivoluzionaria»: dalla «parola-gesto-sguardo si libera un indirizzo indicale che costruisce la visione», per esempio nei ricordi dei primi piani ai totali e viceversa; «quale regista in scena dell'azione (...) orienta l'esplorazione spettatoriale del quadro, mentre attacca con le proprie parole gli emblemi del potere burocratico». <sup>82</sup> Ma è necessario ricordare anche la potenza evocativa della parola nella sequenza di *Padre padrone* in cui Efisio si rivolge al figlio con insidiosa suadanza, descrivendogli le meraviglie della natura con parole ammaliani (calco di quelle di Calibano nella *Tempesta* di Shakespeare: atto II, scena II) e insegnandoli a comprendere i rumori nel labirinto della natura: la macchina da presa rivela qui «la sua superiore sensibilità visiva e auditiva, capace di estrarre dal buio e dal brusio indistinto forme sonore nitide, che danno subito vita ad immagini, la quercia, il ruscello, vere e proprie epifanie artistiche dell'assoluto naturale». <sup>83</sup> Del resto, il film mette a tema centrale l'apprendimento di una lingua (quella italiana in opposizione al dialetto sardo), in un interseco complesso di varietà linguistiche che è parte integrante del conflitto narrativo. <sup>84</sup>

Ma il primo linguaggio appreso da Gavino, scaturigine del processo di emancipazione, è quello della musica e questo ci permette di passare all'ultima questione, quella della riflessione dei Taviani sul cinema come linguaggio dell'arte. Dunque, insieme alla ricerca di verità, la ricerca della bellezza, quasi mai leziosa e inerte, spesso problematica e dolente. Questa linea discorsiva si sviluppa in modo complesso nella rappresentazione del paesaggio, che, soprattutto quando è quello della Toscana, delle campagne, dei cascinali, delle ville e delle cattedrali, dispone la visione al tempo della contemplazione, vitale o disforica, e del confronto con una nobile tradizione figurativa, assimilata come forma profonda della visione senza flessioni citazionistiche. Lo svolgimento della figurazione può integrare una «trama di ricerca» intessuta di incantate e terribili epifanie, come in *La notte di San Lorenzo* (1982). Ma può disvelare una natura mortifera, ospite di cupe fiabe e generatrice di passioni distruttive: *Il prato* (1979) racchiude,

in fondo, l'intero racconto nel mutamento di segno di un paesaggio di fronte allo sguardo di Giovanni, che descrive in una lettera «la campagna circostante in modo affatto differente rispetto all'incanto, alla magia con cui l'aveva vista all'inizio del film: ora tutto appare come luogo di una grande sofferenza»;<sup>85</sup> in *Fiorile* (1993) un maligno *spiritus loci*, dormiente sotto lo splendore della campagna, viene risvegliato dalla passione dell'oro; in *Le affinità elettive* (1996), un progetto d'armonia fra natura e cultura si dissolve di fronte all'oscura fissità di uno scenario lacustre, fonte del tragico e destinante di morte.

Infine, l'autoriflessività di questo cinema si appunta sulla loro storia e condizione di artisti. In *Good morning Babilonia* si ricongiungono alla tradizione delle antiche «botteghe artistiche» dalla quale origina idealmente il loro «metodo cinematografico», rispecchiando la bellezza delle cattedrali romaniche e cinematografiche in una classicità espressiva quale processo di geometrizzazione e stilizzazione delle forme. In *Colloquio con la madre*, epilogo di *Kaos*, è lo stesso Pirandello a fungere da proiezione della figura dell'artista, ormai vecchio e avvolto in una temperie di pensosa malinconia; con l'apparizione della madre, da poco scomparsa, nell'intimità della casa avita, il suo sguardo può associarsi a quello di lei, che rinnova il racconto infantile dell'approdo della «tartana dalla vela rossa» sull'Isola della pietra pomice: l'ultima evocazione del segreto dell'Utopia e della bellezza nel volo della bambina verso il mare turchese giù dalla scoscesa abbacinante.

Se una lezione fra le altre è rimasta a Vittorio dalla riflessione di Raggianti, da colui che non aveva potuto, nonostante tutto, non considerare un maestro, probabilmente è che la problematica vitalità di un'opera d'arte è alimentata al suo interno da un implicito risolto di teoria.

- 
- <sup>1</sup> Cfr. L. LISCHI, *Piazza del Castelletto. Ricordi di un editore*, Pisa, Nistri-Lischi, 2006, pp. 35-37.
- <sup>2</sup> V. TAVIANI, 'Recensione a *Storia del cinema* di Georges Sadoul', *La rassegna*, XXI, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1952, pp. 19-22.
- <sup>3</sup> V. TAVIANI, 'Recensione a *Cinema arte figurativa* di Carlo Ludovico Ragghianti', *La rassegna*, XXI, nn. 3-5, marzo-maggio 1952, pp. 18-21.
- <sup>4</sup> Da una ricerca effettuata presso l'Archivio generale dell'Università di Pisa, è emersa una lettera di domanda di iscrizione alla Facoltà di Giurisprudenza rivolta da Vittorio Taviani al Magnifico Rettore, in data 15 novembre 1947; lo stesso fascicolo contiene anche il documento di immatricolazione (matricola 44330), con la relativa fotografia di Vittorio, e infine la pagella dell'anno scolastico 1946-1947 frequentato presso il Liceo Classico Galileo Galilei di Pisa. La segreteria dell'archivio attesta l'iscrizione di Paolo Taviani alla Facoltà di Lettere e Filosofia, ma non è stato possibile rintracciare il fascicolo completo.
- <sup>5</sup> P. e V. TAVIANI, *Itinerari: dalla Sapienza allo schermo*, in S. Panichi (a cura di), *Fratelli di cinema. Paolo e Vittorio Taviani in viaggio dietro la macchina da presa*, Donzelli, Roma 2014, p. 42.
- <sup>6</sup> Ivi, 43.
- <sup>7</sup> Ivi, pp. 45-47.
- <sup>8</sup> Cfr. M. BENVENUTI, 'A proposito di primi passi...', *Quaderno n.9 della Provincia Pisana*, settembre 1987, pp. 9-12.
- <sup>9</sup> Cfr. C. MANCINI, 'Il cinema dei giovani. Dal Cineguf al Cine Club', in L. CUCCU (a cura di), *Il cinema nelle città. Livorno e Pisa nei 100 del Cinematografo*, Pisa, Edizioni ETS, 1996, pp. 225-243.
- <sup>10</sup> Ivi, p. 238.
- <sup>11</sup> M. BENVENUTI, 'A proposito di primi passi...', p. 12.
- <sup>12</sup> R. DE GAETANO, *Il cinema e i film. Le vie della teoria in Italia*, Catanzaro, Rubbettino, 2017, p. 39.
- <sup>13</sup> Cfr. C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1952, pp. 17-39.
- <sup>14</sup> Cfr. G. ARISTARCO (a cura di), *L'arte del Film. Antologia storico-critica*, Milano, Bompiani, 1950, pp. 235-237 e 237-238. Nell'appendice dell'antologia dedicata alle «posizioni della cultura nei confronti del cinema», Aristarco inserisce i due sintetici testi nei quali Croce e Gentile, rispettivamente, riconoscevano, ciascuno a suo modo e in contesti assai diversi, «l'arte del film»: *Una lettera di Benedetto Croce*, in *Bianco e Nero*, IX, 10, dicembre 1948; prefazione a L. CHIARINI, *Cinematografo*, Cremonese Editore, 1935.
- <sup>15</sup> G. ARISTARCO, *L'arte del Film*, p. VIII.
- <sup>16</sup> V. TAVIANI, 'Recensione a *Cinema arte figurativa* di Carlo Ludovico Ragghianti', p. 18.
- <sup>17</sup> C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, cit., p. 56.
- <sup>18</sup> V. TAVIANI, 'Recensione a *Cinema arte figurativa* di Carlo Ludovico Ragghianti', p. 18.
- <sup>19</sup> C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, p. 18.
- <sup>20</sup> Ivi, p. 22.
- <sup>21</sup> V. MARTORANO, *Percorsi della visione. Ragghianti e l'estetica del cinema*, Milano, FrancoAngeli, 2011, p. 20.

<sup>22</sup>Ivi, p. 25.

<sup>23</sup>V. TAVIANI, 'Recensione a *Cinema arte figurativa* di Carlo Ludovico Ragghianti', p. 18.

<sup>24</sup>Cfr. G. ARISTARCO, *L'arte del Film*, cit., pp. 139-149 e ID., *Storia delle teorie del film*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 111-128.

<sup>25</sup>La nozione di «specifico filmico» come «tendenza» del linguaggio cinematografico, in realtà, è da attribuirsi in origine a Umberto Barbaro, per il quale, in nome del principio neoidealistico dell'unità dell'arte, se «si afferma l'esistenza di uno specifico cinematografico si deve intendere che esso ha solo una portata pratica e solo un valore di tendenza» (U. BARBARO, *Film: soggetto e sceneggiatura*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1939, p. 58), in modo tale che, per esempio, il cinema non possa essere considerato esclusivamente visione o racconto; tuttavia, continua Barbaro, entro questi limiti, è del tutto legittimo ricercare la specificità del nuovo linguaggio e necessario identificarla, sotto l'influenza di Pudovkin, nel montaggio come modellazione di uno spazio e di un tempo ideali della visione e, più in generale, in quanto principio costruttivo del film, attivo sin dalle prime fasi dell'elaborazione della materia cinematografica (ivi, pp. 58-61).

<sup>26</sup>P. HEILBRONNER, 'Il cinema come arte figurativa', *Intercine*, VII, 7, luglio 1935.

<sup>27</sup>J. KUCERA, 'I cartoni animati e le arti figurative', *Intercine*, VII, 12, dicembre 1935.

<sup>28</sup>Cfr. G. ARISTARCO, *L'arte del Film*, pp. V-XXXI.

<sup>29</sup>C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, pp. 38-39.

<sup>30</sup>Ivi, p. 108.

<sup>31</sup>Ivi, p. 108.

<sup>32</sup>Ivi, p. 216.

<sup>33</sup>*Ibidem*.

<sup>34</sup>C. L. RAGGHIANI, 'Connessioni e problemi: discorso estetico', *Bianco e Nero*, XI, 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 5-35 (citazione p. 21).

<sup>35</sup>Cfr. L. CUCCU, 'Natura, Cultura e Storia nel cinema di Paolo e Vittorio Taviani', in ID. (a cura di), *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Roma, Gremese, 2001, pp. 9-101.

<sup>36</sup>C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, p. 48.

<sup>37</sup>Ivi, p. 49.

<sup>38</sup>*Ibidem*.

<sup>39</sup>Ivi, pp. 231-232.

<sup>40</sup>V. TAVIANI, 'Recensione a *Cinema arte figurativa* di Carlo Ludovico Ragghianti', p. 19.

<sup>41</sup>C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, p. 40.

<sup>42</sup>Cfr. R. ARNHEIM, *Film come arte*, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 47-68. Per quel che riguarda la pubblicazione in Italia delle opere di Arnheim negli anni '30, da *Film als Kunst* a *Nuovo Laocoonte*, cfr. G. ARISTARCO, *Storia delle teorie del film*, pp. 87-106.

<sup>43</sup>V. MARTORANO, *Percorsi della visione*, pp. 83-84.

<sup>44</sup>Cfr. G. ARISTARCO, *Storia delle teorie del film*, pp. 197-254.

<sup>45</sup>L. CHIARINI, 'Spettacolo e film', *Belfagor*, VII, 2, 31 marzo 1952, pp.129-143 (citazione p. 133).

<sup>46</sup>Ivi, pp. 133-134.

- <sup>47</sup>C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, p. 95.
- <sup>48</sup>V. TAVIANI, 'Recensione a *Cinema arte figurativa* di Carlo Ludovico Ragghianti', p. 20.
- <sup>49</sup>C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, pp. 108-109.
- <sup>50</sup>Ivi, p. 133.
- <sup>51</sup>Cfr. C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, pp. 93-184. La questione dei rapporti tra cinema e teatro e quella del fonofilm, d'altronde, erano allora venute a situarsi nella dialettica critico-teorica sollevata dalla ricezione dei due film shakespeariani di Laurence Olivier, *Henry V* (1944) e *Hamlet* (1948). Aristarco si interrogava intorno al grado di originalità da attribuirsi alle due opere cinematografiche rispetto al testo drammaturgico e si chiedeva in che senso si dovesse parlare di opera di «traduzione» e di «integrazione» di tecniche differenti, teatrali e cinematografiche (cfr. G. ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, cit., pp. 202-211). Chiarini rispondeva – riprendendo Ragghianti riguardo all'idea che il cinema fosse venuto a rinnovare la stessa necessità espressiva del teatro-spettacolo – che Olivier aveva compiuto un semplice atto di regia «che realizza lo spettacolo attraverso il mezzo cinematografico», raggiungendo un'unità espressiva che, tuttavia, per Chiarini come per Taviani, fonde «il visivo e l'uditivo» (L. CHIARINI, 'Spettacolo e film', cit., p. 135). Nello stesso saggio, poi, distingueva il film-spettacolo di finzione dal «puro film» come anti-spettacolo, forma del tutto autonoma, corrispondete in sostanza al cinema documentario e a certe illuminazioni documentaristiche del neorealismo, che esprime essenzialmente una visione, un «modo di guardare» la realtà, uno sguardo che si svolge come elaborazione creativa o trasfigurazione della realtà (cfr. ivi, pp. 136-143). Su molti di questi temi si veda S. SCATTINA, *Carlo Ludovico Ragghianti e i linguaggi della visione*, Lentini, Duetredue edizioni, 2019.
- <sup>52</sup>Cfr. C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, pp. 135-147.
- <sup>53</sup>V. TAVIANI, 'Recensione a *Cinema arte figurativa* di Carlo Ludovico Ragghianti', p. 20.
- <sup>54</sup>B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1948), a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990, p. 147.
- <sup>55</sup>C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, p. 138.
- <sup>56</sup>A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 52-53.
- <sup>57</sup>V. TAVIANI, 'Recensione a *Cinema arte figurativa* di Carlo Ludovico Ragghianti', p. 20.
- <sup>58</sup>Ivi, p. 19.
- <sup>59</sup>*Ibidem*.
- <sup>60</sup>Ivi, p. 20.
- <sup>61</sup>C. LIZZANI, 'Linee e premesse di una breve storia del cinema', *Bianco e Nero*, X, n. 2, febbraio 1949, pp. 39-47 (citazione p. 44).
- <sup>62</sup>F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana* (1870-71), Milano, Rizzoli, 2018, p. 979.
- <sup>63</sup>G. ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, pp. 244- 245.
- <sup>64</sup>A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, p. 7.
- <sup>65</sup>Cfr. C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, pp. 22-36.
- <sup>66</sup>R. ANTONELLI, 'De Sanctis e la storiografia letteraria italiana', *Quaderns d'Italia*, 16, 2011, pp. 31-51 (citazione p. 39).
- <sup>67</sup>Cfr. L. RUSSO, *La critica letteraria contemporanea*, Bari, Laterza, 1942-1943.

- <sup>68</sup>W. BINNI, 'La critica di Luigi Russo', *Belfagor*, XVI, n. 6, 1961, pp. 698-734 (citazione p. 723).
- <sup>69</sup>V. TAVIANI, 'Recensione a *Cinema arte figurativa* di Carlo Ludovico Ragghianti', p. 20.
- <sup>70</sup>*Ibidem*.
- <sup>71</sup>*Ibidem*.
- <sup>72</sup>L. CUCCU, 'Il dibattito teorico fra estetica e ideologia', in L. DE GIUSTI, *Storia del cinema italiano*, vol. VIII (1949/1953), Roma-Venezia, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-Marsilio, 2004, p. 487.
- <sup>73</sup>C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, pp. 77-78.
- <sup>74</sup>Ivi, p. 30.
- <sup>75</sup>Ivi, p. 35.
- <sup>76</sup>Ivi, p. 253.
- <sup>77</sup>G. ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, p. 242.
- <sup>78</sup>U. BARBARO, *Il cinema e l'uomo moderno*, Milano, Le edizioni sociali, 1950, pp. 52-53.
- <sup>79</sup>L. MICCICHÉ, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre* (1975), Venezia, Marsilio, 1995, p. 233.
- <sup>80</sup>L. CUCCU, 'Natura, Cultura e Storia nel cinema di Paolo e Vittorio Taviani', p. 18.
- <sup>81</sup>Il rapporto parola-visione ha, del resto, nel cinema dei Taviani un valore originario. È noto che hanno sempre concepito la sceneggiatura come strumento di messa in forma del film, seguendo la linea Pudovkin-Barbaro, secondo la quale essa, nella sua dettagliata struttura, esprime un'istanza di controllo integrale sul processo espressivo. La sceneggiatura costituisce l'elemento centripeto della 'bottega Taviani', stabilisce a priori una forte continuità tra scrittura, regia e montaggio e prefigura il film finanche riguardo alle direttrici e alle articolazioni fondamentali della visione (cfr. M. AMBROSINI, *La prefigurazione del film. Sulle sceneggiature di Paolo e Vittorio Taviani*, Pisa, Edizioni ETS, 2008).
- <sup>82</sup>Ivi, p. 122.
- <sup>83</sup>L. CUCCU, 'Natura, Cultura e Storia nel cinema di Paolo e Vittorio Taviani', p. 47.
- <sup>84</sup>Cfr. R. SETTI, *Cinema a due voci. Il parlato nei film di Paolo e Vittorio Taviani*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001, pp. 41-46 e 107-137.
- <sup>85</sup>S. BERNARDI, 'Il paesaggio non indifferente', in V. ZAGARRIO (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 213-218 (citazione p. 216).



| Zoom. Obiettivo sul presente





MARTA BERTUNA

*FIC Festival: linguaggi a confronto e ricerca del senso attraverso il corpo*

The object of the article is the FIC Festival (Creative Infection Outbreak), created under the artistic direction of Scenario Pubblico Compagnia Zappalà Danza, a center of significant national interest since 2022. The event examined – at its fifth edition – has given the succession of ten days of shows (from 3 to 12 May 2024), focused on the contemporary dance repertoire. After a brief overview of the history of dance, of the various forms and meanings that it has assumed over time and, secondly, of the MoDem language, founded by the dancer and choreographer Roberto Zappalà, we have chosen to focus attention on five of the scheduled artistic proposals: *La Nona (dal caos, il corpo)*; *Gisellà*(studio), respectively in workshop and open test format, *Until the Lions*; *Golberg Variations*; *Bastard Sunday*, by the choreographers Akhram Khan, Virgilio Sieni and Enzo Cosimi. The spotlight is on the analysis of the languages adopted in those works aiming to understand the genesis of artistic thought and the relation within performance, audience and territory.

*1. Catania contemporanea tra canone e innovazione*

*Holding back the years* è il tema attorno a cui ruota la V edizione del FIC Festival sotto la direzione artistica di Scenario Pubblico Compagnia Zappalà Danza, centro di rilevante interesse nazionale dal 2022. Lo scopo è quello di divulgare tra la cittadinanza alcuni dei principali pilastri del repertorio coreografico contemporaneo, trasmettendo il valore della conoscenza del passato in un'ottica di valorizzazione del presente.

{bertuna\_FIC\_z\_fig1|LogoFicFestival, ©Serena Nicoletti}

La spilla da balia scelta come immagine del *concept* grafico è il segno dell'unione tra il vecchio e il nuovo e del dialogo tra canoni e sperimentazione. Nei centri culturali catanesi coinvolti da Scenario Pubblico nel-



**FIC**  
CATANIA CONTEMPORANEA  
FESTIVAL  
3 > 12 MAGGIO 2024

[scenariopubblico.com](http://scenariopubblico.com)

LogoFicFestival, ©Serena Nicoletti

la realizzazione del Festival (Teatro Massimo Bellini, Isola Cultural Hub, Associazione musicale etnea, Fondazione Brodbeck, Palazzo Biscari, Associazione Città Teatro, Fondazione Oelle e Cinema King) 'esplosione' un focolaio artistico che contamina la danza con musica, teatro, cinema e arti visive.

Ad aprire il Festival è una parata danzante per le strade del centro storico della città ispirata al pezzo di repertorio classico *La morte del cigno*,<sup>1</sup> nella versione di Anna Pavlova<sup>2</sup> del 1907. L'iniziativa, condotta dal Collettivo SicilyMade (composto da Simona Miraglia, Marta Greco, Amalia Francesca Borsellino e Silvia Oteri) invita artisti e pubblico a guardare al celebre assolo come a un campo di esplorazione di stili.

Dalle parole del direttore artistico durante la conferenza stampa d'apertura emerge come il concetto stesso attorno a cui gravita il Festival è in sé ossimorico e per questo degno di nota. Con repertorio, infatti, ci si riferisce soprattutto alla produzione artistica dei maggiori esponenti del Novecento, ma anche ai protagonisti dell'oggi, sconosciuti ai più. Coinvolgere un pubblico eterogeneo e 'infettarlo' di creatività consente di creare reticoli emotivi profondi, stabilire sinergie necessarie alla vita dell'arte.

La danza, così come la musica, ha origini antichissime e nelle sue infinite forme ed evoluzioni nei secoli ha rivestito innanzitutto una funzione sociale ed evocativa, ancor prima che culturale. Durante le rappresentazioni classiche il coro occupava lo spazio della *skènè* danzando, trasmettendo enfasi e solennità a una formula teatrale già di per sé alta. Il movimento, oggi, nasce come atto istintivo e viscerale e come tale modulabile, gestibile, ma non insegnabile. In un'intervista rilasciata nel 2018 a Radio Zammù, canale ufficiale dell'Università di Catania, il coreografo catanese Zappalà sottolineava già come nella danza (e nella sua in particolare) l'istinto sia elemento indispensabile alla composizione coreografica: ogni lavoro, per

quanto non unicamente basato sull'improvvisazione, ha comunque nel genio e nell'impulso creativo il suo fondamento. Danzare, ancor prima che un mestiere, è un atto di 'esistenza altra' che sovverte il codice morale, fomentando passioni e animalismo oltre i confini del pudore: «il coreografo si consegna all'oggetto della propria devozione, ovvero al corpo»<sup>3</sup> e ne esplora, così, limiti e possibilità corporee e extracorporee.

Come scrive Elena Cervellati, lo stile contemporaneo, nato nel Novecento e in auge al giorno d'oggi, «diviene un privilegiato laboratorio di elaborazione di un nuovo che si definisce nel contrasto con un passato da alcuni percepito come stretto all'interno di confini tracciati da una visione monolitica e limitante».<sup>4</sup> Ogni danzatore coreografo protagonista del presente mette in campo forme di comunicazione nuove, ereditando la cultura del luogo d'origine e trasferendovi la propria visione attraverso l'arte. Il proposito principale diviene quello della ricerca di senso dietro e nel movimento, allo scopo di rendersi unici e riconoscibili. Ragionare, a tal proposito, sulla genesi del pensiero artistico e su come oggi esso si infiltri nel tessuto socio-politico del territorio di chi vi partecipa è ciò che si cerca di fare in questa breve trattazione. Nell'analizzare il rapporto tra lo spettacolo e i luoghi che lo ospitano e in cui originano, si è scelto di assumere come punto di partenza i lavori di Elena Cervellati per quanto concerne la storia della danza, Margherita De Giorgi<sup>5</sup> in riferimento alla figura di Virgilio Sieni e alla sua poetica, Enzo Cordasco<sup>6</sup> per l'approccio critico sulla teatralità di Khan. Molti dei coreografi presenti al FIC sono intervenuti nella sezione dedicata ai workshop, dando corpo a qualcosa di nuovo costruito sul valore del repertorio già esistente.<sup>7</sup> I laboratori condotti da Maud de la Purification,<sup>8</sup> danzatrice di origine francese, parte della Compagnia Zappalà dal 2011 e di quello della statunitense Joy Alpuerto Ritter,<sup>9</sup> ballerina della compagnia del coreografo Akram Khan,<sup>10</sup> sono prova di come in provenienze e tradizioni differenti sia possibile rintracciare elementi comuni di grande impatto visivo.

## 2. *La re-interpretazione dei canoni*

La prima assoluta dell'opera di Roberto Zappalà, *La Nona (dal caos, il corpo)*, va in scena nel 2015 al Teatro Bellini di Catania. Per la prima volta il tempio della lirica catanese ospita un *ensemble* di danza contemporanea, aprendo le porte all'incontro di generi artistici diversi ma che si rivelano, nella messa in scena, complementari. L'opera, ispirata alla Sinfonia n° 9 di Beethoven – trascritta da Franz Liszt per due pianoforti, interpretata dai pianisti Luca Ballerini e Stefania Cafaro – è un viaggio concettuale e astratto negli abissi dell'umano, nel tentativo di scovarne autenticità e

vigore. Tutto nasce dall'urgenza di emancipare il corpo dai giudizi e dalle sovrastrutture che lo attraversano indirizzandolo, così, verso la pace. Descrivendo il MoDem, il linguaggio che lo ha reso riconoscibile, Roberto Zappalà parla di «flusso armonico capace di liberare le giunture nelle articolazioni del corpo [...] E questo è davvero un movimento democratico che ammette derive e spiazamenti, interstizi e spaziature, e favorisce un differente ascolto [...] da parte del danzatore».<sup>11</sup> Se è l'uso vigile e al contempo spregiudicato della materia fisica a divenire strumento di libertà, è nelle sole risorse organiche e inorganiche di cui essa dispone che hanno sede armonia e soddisfacimento. In scena figura in egual modo «un'attenzione non esiziale all'estetica del sacro»<sup>12</sup> e un'energia spaventosamente radicata e terrena: la partitura del capolavoro di Beethoven è base per costruire un rapporto concreto e reale fra pentagramma e corpi in movimento. L'opera di Zappalà è dunque orientata a scovare una spiritualità profana, di cui il corpo è unico tempio e di cui lo spazio scenico è il solo confine. È palese in Zappalà l'intenzione di edificare un microcosmo di dualismi capaci di coesistere pacificamente, prototipo di una società ideale.

È bene comprendere, tuttavia, come non esiste mai un solo stratagemma artistico per descrivere il medesimo concetto. È il caso, ad esempio, di Maud de la Purification, oggi insegnante del linguaggio MoDem, intervenuta durante i lavori del FIC. L'artista rilegge l'opera del suo maestro in un gioco di incontri e collisioni. La coreografa affida parte del lavoro all'improvvisazione dei trenta giovani danzatori coinvolti: ciascun ballerino esegue arbitrariamente blocchi della coreografia originale, acquisendone senso e direzione propria.



Workshop *La Nona (dal caos, il corpo)*, foto di Serena Nicoletti

Se nello spettacolo originale si osserva come l'esigenza dei danzatori è quella di contatto e uniformità, qui il messaggio di universalismo passa attraverso i contrari: si opta per la scomposizione dello spazio scenico e la divergenza nel movimento, stabilendo attriti e connessioni indirette. Il nero di cui sono avvolte le presenze carnali si oppone al chiaro delle superfici e alla luce che attraverso esse si irradia. Ancora una volta, il corpo è l'unico autocrate riconosciuto, capace di monopolizzare il suono con sospiri gravi e conteggi asettici: il binomio ordine-disordine nella grande questione dell'esistenza torna a riproporsi in modo dissonante.

In *Until the Lions*<sup>13</sup> di Akram Khan si assiste ad un cambio di scenario tangibile: la danza del coreografo bengalese rinuncia a ogni forma di cerebralismo intrinseco a favore dell'esaltazione della natura selvaggia. L'opera è ispirata al poema epico indiano del *Mahabharata*, riletto a più voci nell'omonimo romanzo di Karthika Nair.<sup>14</sup>

*Until the Lions* takes its title and its inspiration from Karthika Nair's poetic reimagining of some tales from the *Mahabharata*, focusing on the women whose narratives peep around the epic's corners. These are the lions, the hunted whose stories are lost because the hunters write the history. Here, they take the shape of Amba, a betrayed princess, abducted for obscure reasons by Bheeshma, who then will not marry her because he has taken a vow of celibacy. She swears revenge, undergoes suffering that unbalances the universe, then takes her own life in order to emerge as a warrior in male form, ready to kill the man who destroyed her Life.<sup>15</sup>

L'obiettivo di Khan è il medesimo dell'autrice indiana, ovvero quello di riscrivere in arte la grande letteratura del passato: nella coreografia da lui ideata ambientazioni e sonorità guerresche sono, in realtà, spazi virtuali per una coscienza collettiva che travalica generi e etichette. La danza khaniana, resa manifesta al festival da Joy Alpuerto, sposa un trasformismo corrosivo e inebriante, che assoggetta chi ne è preda o vi assiste. I protagonisti del viaggio, interpretati dai danzatori in scena, sono bestie senza volto per cui il gesto indomito è l'unico linguaggio possibile. Come sostiene Enzo Cordasco, il genio del coreografo si rintraccia nella capacità di «rinnovare l'antica tradizione del Kathak, danza classica indiana caratterizzata dalle rotazioni ossessive del corpo, dalle sciabolate della braccia e dalle ipnotiche nenie eseguite dai musicisti, sviluppando una sorta di kathak contemporaneo, costituito da un incessante contrasto e dialogo nei movimenti tra immobilità e velocità, continuità e frattura».<sup>16</sup> Nel ripetersi di un rituale cupo e cavernoso, l'energia mortuaria e vitale si insidia nei legamenti, nelle punte delle dita, provoca la curvatura della schiena, la tensione di braccia e gambe, imponendo una drastica inversione di tendenza. A ulteriore riprova della forza pervasiva emanata sul e dal-palcoscenico, Sarah Crompton in *The Guardian* si esprime in questi termini:

The intensity of these performances is underlined by every aspect of the piece. Tim Yip (the director) has turned the stage into the cut trunk of a tree that splits and rises as the world slips out of joint. The musicians and singers sit around the space, intervening in the action, providing an emphatic and glorious soundtrack. Michael Hulls's lighting animates everything in searching shafts of ever-changing white light. The effect is transfixing, an hour that feels infinitely full of riches, an unforgettable roar.<sup>17</sup>

L'incontro-scontro tra Oriente e Occidente connota anche qui elementi di universalismo, codificabili solo attraverso l'ascolto multisensoriale: «l'intenzione di Khan è quella di riflettere sullo status di icona che il mito in qualche modo subisce. Giungendo al parossismo, in un gioco di estremi, il coreografo estrae l'essenza terrena del "mostro" che, reso divino ed "extra-ordinario", obbligato a rispondere all'istanza della perfezione, diventa per sé stesso mostruoso e disumano». <sup>18</sup> Si tratta, quindi, di un sodalizio tra Natura e Arte che inizia e cessa con la messa in scena, poiché altrove viene erosa dalla consuetudine.

Da quanto detto fin qui, emerge come la performance appaia credibile solo se in grado di comunicare con formule, anche se non eversive, comunque capaci di osservare regole base di trasgressione. Il superamento delle categorie di genere stratificatesi nella società e nella tradizione del balletto classico sin dalla sua nascita è l'assunto che muove la creazione di *Gisella (studio)*. Prodotto dalla Compagnia Cornelia Performing Arts, fondata da Nyko Piscopo,<sup>19</sup> lo spettacolo rappresenta un progetto in erba che debutterà proprio sul palco di Scenario Pubblico a settembre 2024. Ispirato al caposaldo fondamentale del repertorio della danza mondiale, esso è il risultato di un mix fra l'estetica del balletto classico e lo stile contemporaneo che diverge, tuttavia, da quelle descritte in precedenza. Il coreografo dichiara di non avere interesse a fondare un linguaggio nuovo che lo definisca, in quanto lo considera un limite per la creatività. «Paragono spesso la coreografia all'arte del parlare», dichiara Piscopo, «i passi di cui è fatta una coreografia derivano da particelle più piccole e già esistenti e possono essere interpretate come lettere dell'alfabeto che compongono una parola. Io costruisco in base ad una narrazione, un messaggio, un concetto; il corpo diventa un mezzo per dire delle cose, così come la voce annuncia i pensieri, il corpo dichiara qualcosa. Credo sia l'esperienza, per il ballerino, la via per raggiungere una propria cifra stilistica». <sup>20</sup>

L'opera del 1841, che racconta l'amore tormentato tra la pura Giselle e il bell'Albert ostacolato dal geloso Hilarion, è una storia di accettazione e perdono sempre attuale che necessita oggi di bilanciamento: Piscopo usa le tecniche già conosciute del *partnering* e dell'*off-balance* per creare un'umanità palpabile *ex novo*: «trovo riduttivo oggi parlare di uomo che solleva una donna» dice lui, sostenendo il principio di equità dentro e fuori i confini del palcoscenico. La scelta musicale è fatta *ad hoc* per realizzare un



*Gisella(studio)*, ©Serena Nicoletti

quadro narrativo multimediale, nel quale corpo e suono si parlano all'unisono; la mescolanza di alcuni moduli classici del librettista del balletto originale Adolphe-Charles-Adam,<sup>21</sup> canto popolare napoletano e altri *input* sperimentali, permette ai danzatori di mantenere il *focus* sui passi curandone la qualità e allo stesso tempo essere liberamente investiti dall'energia prodotta. La *Tamurriata nera*,<sup>22</sup> dalle cui sonorità si attinge, è la canzone simbolo della tradizione partenopea; forte, verace, è parte integrante della tradizione locale, prova del vecchio che continua a permeare il nuovo. È legittimo forse chiedersi come si concili una scelta musicale simile con un'operazione incentrata al superamento dei retaggi del passato, in senso sociale e comportamentale, puntando a una prospettiva di fluidità di genere tramite codici d'avanguardia. La risposta è probabilmente rintracciabile nel voluto gioco di contraddizioni che il Festival nella sua interezza mette in atto, costringendo il pubblico in sala a una lettura intertestuale e ad un ascolto oltre la logica.

### *3. L'orizzonte visuale del corpo: culti a confronto*

Come è evidente la dimensione della corporeità può essere sondata in molti modi, assumendo in ogni produzione un valore di contesto differente. Nel momento in cui più orizzonti culturali e umanistici entrano in gioco, come nel caso degli spettacoli *Solo Goldeberg Variations* e *Bastard Sunday*, è bene comprendere perché il danzatore-coreografo scelga di 'arrendersi' all'arte a cui si ispira e come ne rielabora la sintassi. Nel caso di Virgilio

Sieni e Enzo Cosimi la sfera del sacro viene affrontata nei suoi aspetti più antitetici: il primo, puro e risanante, il secondo dannato e persecutorio.

Virgilio Sieni<sup>23</sup> nasce a Firenze, culla della pittura rinascimentale italiana, per la quale matura attaccamento e ammirazione. Il dipinto, prodotto di religiosità e al contempo di ingegno umano, è il bacino da cui attinge per spingere la conoscenza oltre il *limes*: cogliere l'esistente invisibile e acquisirlo attraverso il corpo. *Solo Golberg Variations*<sup>24</sup> è un susseguirsi di trenta quadri scenici condotti a solo da Virgilio Sieni stesso, in cui il coreografo esplora la natura del gesto, chiave della sua poetica: il *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca<sup>25</sup> apre lo spettacolo e rappresenta senza dubbio l'antinomia più interessante. Anna Maria Maetzke<sup>26</sup> ne parla, ritenendolo quanto di più moderno prodotto in quegli anni per uso della tecnica impiegata e potenza del messaggio trasmesso: «si rappresenta qui l'evento fondamentale della storia della redenzione dell'uomo: col battesimo l'umanità può essere purificata dal peccato originale e liberata dalle sue conseguenze». <sup>27</sup> Nonostante sia più semplice cavalcare l'onda del legame col nuovo, Sieni dà vita a un racconto in danza dalle punte anacronistiche: il coreografo si muove nello spazio con movimenti piccoli, dinamici che ricercano la tattilità; nell'intercapedine che si apre tra l'abitudinarietà del gesto e la mossa virtuosistica si individua il valore inedito. La giuntura delle mani di Cristo nell'atto di ricevere il battesimo, riproposta in scena, rappresenta la spiritualità sepolta ma necessaria alla salvezza dei popoli. I ritmi melliflui e ipnotici delle *Variazioni Golberg* di Bach<sup>28</sup> nascono dalla stessa intenzione del danzatore fiorentino: protezione e esaltazione del bello. Se per Bach sono note e spartiti ad essere curati e adattati, Sieni abbraccia il corpo, il proprio e quello dei partecipanti coinvolti, guidandoli verso la genuinità primordiale: «un metodo di trasmissione è una rispettosa manipolazione dell'altro che serve a scoprire connessioni e possibilità anche estreme»,<sup>29</sup> il tutto avviene in un'ottica di trascendenza e alterità che valica il confine del reale.

Del resto le creazioni di Sieni da sempre sono alimentate da un lavoro a stretto contatto con i 'cittadini', i non professionisti. La potenza dirompente emanata da quei due corpi in simbiosi sgretola ogni resistenza della platea, totalmente rapita dalla carica emozionale scaturita dai danzatori.<sup>30</sup>

L'azione di Sieni è probabilmente mossa da una condizione di insoddisfazione dei criteri relazionali che si creano tra gli individui, abituati a parlare solo la loro lingua, e dal bisogno di condurre un'indagine filologica dei sotto-testi durante, prima e dopo il processo creativo. Già Vito Di Bernardi in *Ossatura: Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni, marionette e danze in nudità*,<sup>31</sup> nel fare riferimento alla relazione organica tra manovratore, marionetta e danzatore, sottolinea l'attenzione del coreografo verso «la meccanica e

la vitalità neutra»<sup>32</sup> e la ricerca dell'umano e dell'animato nell'inanimato. Nello spazio creato dal movimento, la declinazione del corpo è modulata, resa divergente dall'ordinario e in tal senso trasformata in bellezza. Virgilio Sieni «è colui che sa spronare l'occhio che guarda e l'orecchio che sente a quelle dimensioni che non sono del senso comune, che non sono del tempo corrente. Egli sa muovere sé stesso e lo spazio intorno ad esso con quella movenza antica che era di coloro che guardavano oltre, che sentivano oltre lo scibile umano». <sup>33</sup> In *Variazioni Golberg*, la scenografia è spoglia, il buio è in sé la luce di una resurrezione laica a cui ogni essere umano può ambire se debitamente guidato in un cammino di rinascita.

Se la religiosità realizzata da Sieni è un credo che rispetta, fortifica e mai distrugge, l'opera di stampo pasoliniano di Enzo Cosimi<sup>34</sup> iscrive corpi e simboli sacri in un quadro di corruzione feroce e perversa. In *Bastard Sunday* due performer (Alice Raffaelli e Luca della Corte) tagliano lo spazio provocando una 'ferita' statica e silente, che si alimenta dallo stesso pozzo di cui si nutre l'omertà. Se è evidente la denuncia al capitalismo e al controllo che esso esercita nella relazione mercato-consumatore, lo spettacolo richiama un orizzonte visuale pasoliniano che affronta e al contempo supera questa categoria. Riferendosi a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, film-scandalo del 1975, Giulia Bocciero<sup>35</sup> parla più in generale di consacrazione alla «society of desire»<sup>36</sup> in cui piacere e punizione legati alla carne si realizzano in egual modo. Nel lungometraggio, il fascismo (più precisamente la Repubblica di Salò 1943-1945, periodo storico in cui si svolgono i fatti) è espressione di un totalitarismo che castiga i dissidenti attraverso pene infernali; corpo e genitali sono le regioni politiche contro cui si esercita sesso e violenza spregiudicata. Le sevizie vengono compiute da quattro rappresentanti dei poteri della Repubblica Sociale Italiana e da altrettante ex meretrici di bordello<sup>37</sup> in una villa di campagna corredata da quadri d'arte antica e contemporanea: essi sottolineano il doppio volto dell'umano, capace di imprese eterne e celestiali e, al contempo, di orrende nefandezze.

La nudità, protagonista dell'opera di Cosimi è tutt'oggi questione ampia e controversa, posta al centro delle 'dittature del corpo' del terzo millennio, mercificazione, abuso, misoginia, sessismo, violenza di genere; in scena il maschile e il femminile si attraggono ma si respingono al contempo, consci di una cornice sociale degenerata che non permette loro di coesistere. Ancora una volta è attraverso il movimento, contrito e sensuale, che la performance attraversa luoghi oscuri, necessari a sottolineare concetti forti e inequivocabili: «per me la pratica sadomasochistica è principalmente un emblema del potere. Indago da anni il sesso, in una certa maniera ho sempre lavorato sulla sessualità, interpretandola anche come segno del contemporaneo». <sup>38</sup>



*Bastard Sunday*, ©Serena Nicoletti

Sergio Lo Gatto in occasione della prima assoluta di *Glitter in my tears*<sup>39</sup> (opera gemella a *Bastard Sunday* per immaginario trattato) aveva già evidenziato alcuni tratti distintivi della ricerca di Enzo Cosimi: «il tocco si dimostra ancora una volta intelligente e complesso, nel creare un montaggio architettonico tra corpo e parola, attivato però da una sorta di fredda camera di controllo». <sup>40</sup> Il sadomasochismo è la cornice drammaturgica che eleva la politica contro il cittadino, l'abuso contro l'impotenza. L'opera di Enzo Cosimi è uno spaccato orizzontale, che stabilisce un legame diretto tra presente e passato storico osservando nell'arte il potere di rivalsa.

#### *4. L'arte come veicolo emotivo e senso del sé: qual è il futuro?*

Al FIC Festival va senz'altro il merito di aver aperto dei fronti di conoscenza inediti non solo su diverse culture artistiche, ma anche sul modo di raccontarle: valorizzare l'innovazione attraverso la dialettica del corpo,

tracciare la possibilità di indurre cambiamenti in un'ottica di coesione e fratellanza ne ha rappresentato il centro d'azione. Ma perché oggi si è ancora portati a produrre arte? A che serve? Esiste ancora margine per una vera sperimentazione che non emuli la precedente o c'è solo il rischio di una iperproduzione retorica e ripetitiva? Porsi domande simili oggi è d'obbligo e non solo per esercizio intellettuale o progresso sociale, ma per via della capacità della creazione di rendersi veicolo dell'espressione emotiva:

I processi mentali dell'artista ci arricchiscono nel continuo lavoro di rimangiamento del senso di sé e del mondo che ciascuno di noi, più o meno consapevolmente, fa nel proprio percorso esistenziale. L'osservazione diretta dell'opera ci porta a cogliere le tracce del tempo, la permanenza di qualcosa che resiste al suo fluire, la fatica di chi l'ha eseguita o di chi la rappresenta. Ci spinge a uscire dai nostri soliti spazi, a essere in un luogo altro con gente altra, a tenere vivo il senso di appartenenza e di condivisione. Riusciamo a sentirci vicini all'artista e a chi, come noi, gode dell'esperienza estetica.<sup>41</sup>

Addentrarsi nell'universo cognitivo e sensoriale che la performance mobile o immobile, con o senza la presenza fisica in scena di colui che ne è autore, esprime, è un'operazione tanto complessa quanto interessante nel momento in cui colui che vi assiste è costretto a rinunciare a categorie mentali esistenti per accogliere diversità e a progresso. L'esperienza artistica (prodotta e fruita) è un'alleanza tacita, i cui termini sono mutabili, spesso scandalosi, in continuo divenire. Scegliere di aderirvi, implica accettarne i nodi, increspature e margini incogniti che solo ricerca e scoperta del senso possono sciogliere e appianare.

---

<sup>1</sup> *La morte del cigno* (originariamente *Il cigno*) è un assolo coreografico di [Michel Fokine](#) su un brano musicale di [Camille Saint-Saëns](#), *Il cigno* da *Il carnevale degli animali*; il balletto viene composto nel 1901 appositamente per Anna Pavlova e messo in scena per la prima volta nel 1907 a [San Pietroburgo](#). Da allora questa coreografia influenza le moderne interpretazioni di *Odette* ne *Il lago dei cigni* di [Cajkovskij](#) e ispira varie interpretazioni, anche non fedeli alla trama originale, come variazioni del finale trasformato in lieto tragico.

- <sup>2</sup> Anna Matveevna Pavlova (San Pietroburgo, 12 febbraio 1881–L'Aia 23 gennaio 1931) è stata una ballerina russa, tra le più famose degli inizi del XX secolo. Diventata celebre per la sua grande leggerezza e la grazia delle sue interpretazioni, la sua fama è principalmente legata al celebre assolo *La morte del cigno*, *ivi*.
- <sup>3</sup> R. ZAPPALÀ, *Omnia Corpora*, Catania, Malcor D' Edizione, 2016, p. 41.
- <sup>4</sup> E. CERVELLATI, *Storia della danza*, Torino, Pearson Italia, 2020, p. 111.
- <sup>5</sup> Margherita De Giorgi è autrice, tra l'altro, di *Presenze competenti. Approcci somatici al gesto e dispositivi partecipative nelle creazioni di Frédéric Gies e di Virgilio Sieni*, pubblicato nella rivista dell'Università di Bologna, *Antropologia e teatro* nel 2010.
- <sup>6</sup> Enzo Cordasco è autore di una trilogia che affronta i nuovi linguaggi coreografici raccontando la danza contemporanea di questi due decenni del nuovo millennio. L'ultimo volume della trilogia *Corpi contemporanei. La danza e le danze di questi anni* è stato pubblicato da Era Nuova nel 2022.
- <sup>7</sup> V edizione FIC Festival, Catania, 2024, <<https://www.scenariopubblico.com/events/categoria/fic-v-edizione/>>.
- <sup>8</sup> Maud de la Purification, nasce nel 1983 in Francia. Dopo il periodo di formazione alla Scuola Nazionale di Marsiglia e al Conservatorio Nazionale di Tolosa, lavora con il Ballet National de Marseille e con il Ballet du Capitole di Tolosa. Tra il 2006 e il 2009 lavora in Olanda, negli Stati Uniti e in Germania. Nel 2011 inizia la sua collaborazione con la Compagnia Zappalà Danza come danzatrice professionista. È attualmente insegnante del linguaggio MoDem.
- <sup>9</sup> Joy Alpuerto Ritter nasce nel 1982 a Los Angeles. Si trasferisce in Germania all'età di quattro anni e qui inizia a studiare danza. È nota per la sua capacità di adattamento a diversi stili dal classico, al folk, al contemporaneo, all'urban style. Partecipa a diverse tour mondiali in compagnie di fama internazionale, come quelle di Akram Khan, Wangramirez, Christoph Winkler, Heike Henning e Cirque du Soleil.
- <sup>10</sup> Akram Khan nasce nel 1974 a Londra. È attualmente un punto di riferimento per la danza contemporanea mondiale. Fonda la sua compagnia nel 2020 e per il suo calibro artistico, tra il 2000 e il 2011, gli vengono assegnati ben 13 premi, tra i quali il Lorence Olivier Award per la miglior produzione, per l'opera *Zero Degrees*. Si è esibito in occasione della cerimonia di apertura dei giochi olimpici di Londra nel 2012.
- <sup>11</sup> R. ZAPPALÀ, *Omnia Corpora*, p. 78.
- <sup>12</sup> N. ARRIGONI, 'La Nona-coreografia e regia di Roberto Zappalà', *Sipario*, 2016 <<https://www.sipario.it/recensionidanzal/item/9835-la-nona-coreografia-e-regia-roberto-zappala.html>> [accessed 04.06.2024].
- <sup>13</sup> L'opera debutta a Londra l'11 gennaio 2011.
- <sup>14</sup> Karthika Nair nasce nel 1972 in Kerala. Grazie a una borsa di studio, ha la possibilità di studiare in Francia dove coltiva il suo interesse artistico. Pubblica sia poesia che prosa e scrive sceneggiature per produzioni di danza. La stesura di *Until the Lions: Echoes from Mahabharata* richiede cinque anni di lavoro, di cui i primi sono impiegati solo per lo studio e l'analisi del poema epico a cui si ispira il lavoro.
- <sup>15</sup> S. CROMPTON, 'Until the Lions review-Akram Khan's modern masterpiece', *The Guardian*, 2019 <<https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/20/until-the-lions-akram-khan-review-roundhouse-modern-masterpiece>> [accessed 04/06/2024].
- <sup>16</sup> E. CORDASCO, *Corpi Contemporanei*, Perugia, Edizioni Era Nuova, 2022, p. 66.
- <sup>17</sup> S. CROMPTON, 'Until the Lions review - Akram Khan's modern masterpiece', *The*

- Guardian*, 2019 <<https://www.theguardian.com/stage/ng-interactive/2016/nov/18/tim-yip-designs-crouching-tiger-hidden-dragon-giselle>> [accessed 04.06.2024].
- <sup>18</sup>E. CORDASCO, *Corpi Contemporanei*, pp. 66-67.
- <sup>19</sup>Nyko Piscopo è un ballerino di formazione classica e grande appassionato di arti dello spettacolo. Nel 2019 fonda la compagnia di danza Cornelia Performing Arts: essa si contraddistingue per particolare estetica tra il balletto e la danza contemporanea, con una forte impronta teatrale e sociale.
- <sup>20</sup>Intervista rilasciata in occasione del FIC Festival all'autrice di questo saggio, nel maggio 2024.
- <sup>21</sup>Adolphe-Charles Adam, è stato un compositore e critico musicale francese. Autore talentuoso e prolifico di composizioni per l'[opera](#) e il balletto è famoso soprattutto per i balletti *Giselle* (1844) e *Le Corsaire* (1856), destinati a divenire caposaldi del repertorio della danza mondiale.
- <sup>22</sup>*La Tammuriata nera* è una canzone napoletana scritta nel [1944](#) da E.A. Mario, pseudonimo di Giovanni Ermete Gaeta (musica) ed Edoardo Nicolardi (testo) che racconta la storia di una donna che mette al mondo un bimbo di colore, concepito da un soldato durante l'occupazione americana.
- <sup>23</sup>Virgilio Sieni è un coreografo e ballerino italiano. Terminati gli studi artistici e di architettura, intraprende lo studio della danza con Antonietta Daviso e moderna con Traut Faggioni. Studia e si perfeziona tra l'Olanda e il Giappone dove approfondisce il movimento artistico dello Shintaido che nelle sue performance unisce arti marziali, danza e utilizzo della voce. Trascorre anche un periodo negli Stati Uniti dove ha modo di frequentare Merce Cunningham, uno dei padri della danza moderna e contemporanea del Novecento. Gode oggi di fama internazionale grazie al suo peculiare stile coreografico incentrato sulla natura del gesto e il superamento del limite.
- <sup>24</sup>*Solo Golberg Variations* è il manifesto dell'arte coreografica di Virgilio Sieni, spettacolo emblema delle sue ricerche sui linguaggi del corpo e della danza, in continua relazione con la pittura italiana, dal 1300 al 1600. La musica di Bach scandisce una metrica immateriale sulla quale il movimento viene costruito e reso unico.
- <sup>25</sup>Il *Battesimo del Cristo* è un dipinto a [tempera su tavola](#) di [Piero della Francesca](#) di datazione incerta (1440-1450), conservato alla [National Gallery](#) di [Londra](#). Oggi è considerato uno dei principali capolavori dell'artista, per uso di colori e tecniche impiegate, nonché per il carattere universale del messaggio trasmesso.
- <sup>26</sup>Anna Maria Maetzke è stata una nota e influente storica dell'arte, di cui a marzo 2024 ricorrono i vent'anni dalla morte. Si dedicò per tutta la vita, mettendo a servizio passione e competenza al recupero, salvaguardia e valorizzazione dei beni culturali del territorio aretino.
- <sup>27</sup>A.M. MAETZKE, *Piero della Francesca L'opera*, Milano, Silvana Editoriale, 2013, p. 24.
- <sup>28</sup>*Le Variazioni Goldberg* sono un'opera per [clavicembalo](#) consistente in un'aria con trenta variazioni, composte dal musicista e compositore tedesco [Johann Sebastian Bach](#) fra il [1741](#) e il [1745](#). Sono dedicate a [Johann Gottlieb Goldberg](#), a quel tempo in servizio a [Dresda](#) come [maestro di cappella](#) presso il conte von Brühl. Per il grande valore strutturale, irraggiungibile tecnica compositiva e carica espressiva ed emotiva, è oggi considerato uno dei più grandi monumenti della musica classica.
- <sup>29</sup>M. DE GIORGI, 'Presenze competenti. Approcci somatici al gesto e dispositivi partecipativi nelle creazioni di Frédéric Gies e di Virgilio Sieni', *Antropologia e teatro*, 7,

- 2016, pp. 193-195 <<https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6266>> [accessed 04.06.2024].
- <sup>30</sup>C. PIOTTI, 'Solo Golberg Variations-Virgilio Sieni', *Stratagemmi, Prospettive teatrali*, 11 settembre 2019 <<https://www.stratagemmi.it/solo-goldberg-variations-virgilio-sieni/>> [accessed 04/06/2024].
- <sup>31</sup>V. DI BERNARDI, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in Nudità*, Roma, Bulzoni, 2019.
- <sup>32</sup>V. RACITI, 'Ossatura e anima della marionetta, Sieni e Cuticchio', *teatrocritica*, 5 aprile 2020 <<https://www.teatrocritica.net/2020/04/ossatura-e-anima-della-marionetta-sieni-e-cuticchio/>> [accessed 04/06/2024].
- <sup>33</sup>M. RINALDI, 'Festival so Far Close- Solo Golberg Variations, di e con Virgilio Sieni ed Andrea Rebaudengo', *Sipario*, 1° ottobre 2020 <<https://www.sipario.it/recensioni/rassegna-festival/item/13434-matera-festival-so-far-so-close-2020-solo-goldberg-variations-di-e-con-virgilio-sieni-ed-andrea-rebaudengo-marco-ranaldi.html>> [accessed 04.06.2024].
- <sup>34</sup>Enzo Cosimi inizia gli studi di danza classica e moderna nella sua città natale per poi perfezionarsi al Centro Mudra creato da Maurice Béjart a Bruxelles e successivamente a New York, presso il Merce Cunningham Dance Studio. Torna in Italia all'inizio degli anni Ottanta e si afferma subito con una prima creazione *Calore* (1982) che lo proietta ai vertici della giovane danza italiana e, in seguito, crea una sua compagnia Occhès. È oggi uno dei maggiori esponenti del filone del post-modernismo e la sua cifra stilistica è sempre orientata a opposizione e denuncia.
- <sup>35</sup>Giulia Bocciero è una performer teatrale professionista, diplomata in canto moderno con diverse esperienze di band come cantate e corista. È fondatrice della compagnia teatrale della Nouvelle Plague e lavora come formatrice per il Centro Teatrale Universitario di Urbino. È laureata in Lingue e letterature straniere (Francese e Inglese) e Filosofia della Comunicazione e autrice del saggio *Merce Nuda: il corpo in Salò o le 120 giornate di Sodoma*, preso in considerazione come una delle basi teoriche per questa dissertazione.
- <sup>36</sup>G. BOCCIERO, 'Merce Nuda: il corpo in Salò o le 120 giornate di Sodoma', open source, [www.academia.edu](http://www.academia.edu), 2015 <[https://www.academia.edu/42319871/Merce\\_nuda\\_il\\_corpo\\_in\\_Salò\\_o\\_le\\_120\\_giornate\\_di\\_Sodoma](https://www.academia.edu/42319871/Merce_nuda_il_corpo_in_Salò_o_le_120_giornate_di_Sodoma)> [accessed 04.06.2024].
- <sup>37</sup>In *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, i quattro poteri rappresentati sono: il Duca (potere di casta); il Vescovo (potere ecclesiastico); il Presidente della Corte d'Appello (potere giudiziario) e il Presidente della Banca Centrale (potere economico).
- <sup>38</sup>A. IACHINO, 'Sadomasochismo tragico, intervista a Enzo Cosimi', *teatrocritica*, 8 maggio 2019, <<https://www.teatrocritica.net/2019/05/sadomasochismo-tragico-intervista-a-enzo-cosimi/>> [accessed 04.06.2024].
- <sup>39</sup>*Glitter in my tears-Agamennone* rappresenta il primo capitolo del progetto *Oresteia, trilogia della vendetta*. Il lavoro non costruisce narrazioni ma racconti astratti dove l'eroe si muove in un paesaggio sospeso in cui si consuma un'esperienza percettiva di corpi.
- <sup>40</sup>S. LO GATTO, 'Sesso e potere. Glitter in my tears di Enzo Cosimi', *teatrocritica*, 24 maggio 2019 <<https://www.teatrocritica.net/2019/05/sexo-e-potere-glitter-in-my-tears-di-enzo-cosimi/>> [accessed 04.06.2024].

<sup>41</sup>M. CONTE, 'Come l'arte può influenzare la psiche: la psicologia dell'arte', *Ipsico*, 6 giugno 2023 <<https://www.ipsico.it/news/come-larte-puo-influenzare-la-psi-che-la-psicologia-dellarte/>> [accessed 04.06.2024].





VIVIANA TRISCARI

*«Ch'io sono finito perché volli ricominciar troppe cose».  
Su Giovanni Papini e il visibile parlare*

In 2023 three volumes dedicated to the relationship between Giovanni Papini and the visual arts were published by Scalpendi, edited by the historian of art criticism Tommaso Casini: *Scritti sull'arte e gli artisti, Giovanni Papini e il "non finito" cinematografico* (co-edited by Gianluca Della Maggiore) and *Giovanni Papini e il visibile parlare*, in which the proceedings of the conference held at the IULM University of Milan in 2022 are collected. The contribution intends to propose a concise overview relating to this operation of rediscovery of critical production of the Tuscan intellectual conducted through the thematic *fil rouge* of portrait and self-portrait, figurative and literary, offering the reader the possibility of entering into a relationship with a singularly current conception of the critical act.

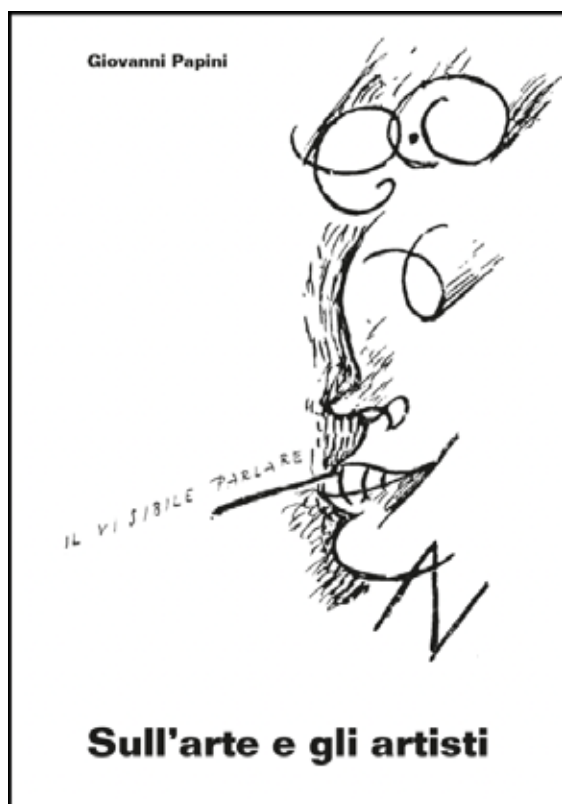
*Il biografo seleziona quanto gli serve a comporre una forma  
che non assomigli a nessun'altra.*

M. Schwob

Ho sempre avuto la passione dei ritratti e per contentarla ho cercato di conoscere quanti più pittori ho potuto. Da quasi quindici anni pratico gli studi e poso, in piedi o seduto, dinanzi ai miei amici. [...] La mia casa è una specie di odiosa galleria dove almeno tre stanze son riempite di faccie [sic] mie di tutte le età [...]. Ho un corridoio un po' buio che n'è pieno da tutte e due le parti. Confesso che verso sera mi secca doverci passare: quei visi, tutti ineguali e che pure si rassomigliano tutti, mi turbano, mi fanno quasi paura. Mi pare di avere dato un po' dell'anima mia a ognuno de' miei doppi di tela e colore, e d'esser rimasto con un'anima impoverita, e stupefatta.<sup>1</sup>

Lo stralcio è tratto da un racconto scritto da Giovanni Papini apparso per la prima volta su *La Riviera Ligure* nel marzo del 1912, *Il ritratto profetico*: una narrazione a metà tra il fantastico e l'autobiografico inse-

rita all'interno della prima sezione ('Articoli vari') che compone il volume *Sull'arte e gli artisti*, edito da Scalpendi con la curatela dello storico della critica d'arte Tommaso Casini. Il libro, che segue un criterio cronologico, raccoglie una serie piuttosto eterogenea (tanto per provenienza quanto per forma) di scritti pubblicati tra il 1903 e il 1957, dedicati ai maestri del Rinascimento (Leonardo, Leon Battista Alberti, Michelangelo), ad artisti contemporanei e ad amici (Soffici, Spadini, Viani, Picasso, Dalì, etc.) ma anche a questioni estetiche di ordine generale.



Copertina del volume *Sull'arte e gli artisti*, a cura di Tommaso Casini (Scalpendi 2023)

*Sull'arte e gli artisti* vede la luce insieme ad un altro testo, *Papini e il "non finito" cinematografico*, edito sempre da Scalpendi e curato da Casini, stavolta in collaborazione con Gianluca della Maggiore. I due lavori sono l'esito di un più vasto progetto di riscoperta di questo complesso e trascurato intellettuale affetto da un «dongiovannismo cerebrale»<sup>2</sup> che non poteva esimerlo dall'interessarsi diffusamente del polimorfico universo visuale tanto del suo passato che del suo presente. Prima tappa di questo rinnovato interesse casiniano era stata l'organizzazione del convegno tenutosi nell'ottobre del 2022 presso l'Università IULM di Milano, dal titolo *Il visibile parlare. Giovanni Papini e le*

*arti visive*, i cui atti vengono oggi pubblicati dalla medesima casa editrice, contribuendo ad aggiungere un ulteriore tassello utile a ri-comporre il ritratto critico di una figura quanto mai centrale per il dibattito culturale dei primi decenni del Novecento italiano.

Il volume contenente gli scritti di critica d'arte consta di varie sezioni: la prima e più cospicua raccoglie articoli, racconti e interventi pubblici apparsi perlopiù su riviste; le successive sono costituite soprattutto da testi estrapolati da singole opere – *Gog* (1931), *Passato remoto* (1948), *Vita di Michelangelo nella vita del suo tempo* (1949), *Il libro nero. Nuovo diario di*

*Gog* (1951) – e infine da alcuni appunti e da frammenti desunti dallo studio sul *Diavolo* (1935) e dall'incompiuto e postumo *Giudizio Universale* (1957).

La nota introduttiva del curatore e l'apparato iconografico, anch'esso significativamente posto in apertura del libro, offrono al lettore una chiave d'accesso attraverso cui leggere l'insieme degli scritti, dotando la selezione di un carattere più unitario di quel che possa sembrare a prima vista. È interessante notare come l'inserzione di questa inedita galleria di ritratti (dipinti, disegnati, scolpiti) attraverso i quali si dispiega una vera e propria 'iconografia papiniana', si qualifichi non come mera appendice dei testi bensì quale loro controparte fondamentale: per un verso essa costituisce una biografia per immagini che corre parallela all'autoritratto per interposte persone scaturito dal montaggio degli articoli, per l'altro funziona come soglia paratestuale, orientando l'interpretazione complessiva del lettore-osservatore, al pari dell'introduzione.

A partire da un autografo inedito che Casini cita nelle prime righe del suo saggio, ove Papini elencava una serie di argomenti sui quali si era proposto di scrivere e da cui sarebbe dovuta venir fuori «una sorta di storia letteraria del volto e della sua rappresentazione, sul filo delle arti visive»<sup>3</sup> si dipana il *fil rouge* che tiene insieme la raccolta: il tema del ritratto.<sup>4</sup>



Giovanni Costetti, *Gian Falco*, 1903, olio su tela, coll. privata

La scelta e l'organizzazione dei testi mette bene in evidenza come la scrittura critico-teorica di Papini, «erudito disordinato»,<sup>5</sup> si muova incessantemente attraverso gli spazi liminali tra differenti saperi, facendo

dell'antispecialismo il proprio tratto distintivo e della scrittura un luogo di convergenza intermediale ed esistenziale. La sua penna abita l'interstizio che si apre tra sé e l'altro, mescola il ritratto e l'autobiografia, storia e fantasia (alla maniera di Schwob nelle *Vite immaginarie*), la parola con l'immagine; Papini intreccia la linea del pennello con la sintassi del discorso, ibridando saggistica e finzione, attraverso un'operazione al tempo stesso spontanea e consapevole di 'anamorfosi critica'.<sup>6</sup> La locuzione, coniata da Paolo Gervasi a proposito del metodo saggistico di Cesare Garboli, può tornarci utile anche in questa sede per descrivere quel 'terzo spazio' generato dalla commistione non solo tra scrittura critica e invenzione ma anche tra vita e atto di lettura (e di visione), il cui risvolto principale consiste nell'«attrazione quasi feticistica per la scena primaria della creazione»,<sup>7</sup> tanto frequente negli scritti papiniani, producendo un'estensione del coevo concetto di *Gesamtkunstwerk* dilatato sino ad inglobare l'atto interpretativo.

Da questo tipo di approccio discende una concezione che vede nelle azioni del ritrarre e del biografare pratiche che contribuiscono alla conoscenza dell'animo umano, proprio e altrui, e perciò se «il grande ritrattista contribuisce, anche senza saperlo, allo studio dell'uomo. Le raccolte di ritratti sono un documentario di antropologia superiore». <sup>8</sup> In un articolo dedicato a Oscar Ghiglia, «un pittore poeta [...] un pittore psicologo, un pittore cristiano», ad esempio, Papini descrive il rapporto tra artista e soggetto ritratto nei termini di una relazione umana prima che estetica, in una sorta di messa in abisso del suo stesso 'metodo':

Ogni pittore, in quanto uomo risuscitatore di uomini, è un Narciso – e la sua anima sente la difficoltà maggiore: quella di mantenere sé stessa pur accettando la vita altrui. Ogni ritratto considerato nel suo aspetto drammatico è una battaglia fra l'io che contempla e l'io ch'è contemplato.<sup>9</sup>

Una «battaglia» che si tramuta in fraterno abbraccio per giungere, talvolta, alla reinvenzione della persona storica in quanto proiezione delle proprie «tendenze profonde». <sup>10</sup> Si ricordi in questo senso il più emblematico degli esempi: 'Il mio Leonardo' (*Leonardo*, 19 aprile 1903), ove il possessivo del titolo suona evidentemente come programmatico. Il maestro di Vinci diventa, infatti, la personificazione di un'istanza interiore, quella positivista e vitale, e rappresenta per l'autore «lo sforzo della vita personale, l'uomo che tende a possedere veramente sé stesso e perciò fa che il mondo diventi suo per mezzo di immagini e pensieri». <sup>11</sup>

La già citata tendenza allo sconfinamento e alla divagazione, messa efficacemente in luce attraverso la selezione dei testi, trova argine nella presenza di una forza centripeta che dirige in maniera pervasiva l'intenzione autoriale: una 'via unitiva' che porta Papini a ricondurre sempre (e sarà

allora questo anche ciò che egli chiede ai suoi esegeti) l'opera al carattere dell'artefice, poiché – come scrive nel testo dedicato a Medardo Rosso – essa «è figlia di tutto l'uomo, della sua natura e della sua carne».<sup>12</sup> Un'attitudine, questa, che lo porta ad interessarsi in maniera particolare ad artisti dal talento plurimo (Soffici, Savinio, De Chirico) o la cui qualità sia quella di aver saputo oltrepassare i limiti di un dato linguaggio, come nel caso dello scultore torinese, «pittore senza pennelli»<sup>13</sup> e inventore dell'impressionismo in scultura.

A Soffici, ad esempio, Papini dedica diversi articoli, soffermandosi, di volta in volta, sull'esegesi di alcune sue opere ('La sala dei manichini'), sui caratteri generali della sua pittura ('L'universo pittorico di Soffici') o ancora sul ruolo di scrittore e giornalista ('Ardengo Soffici: l'uomo e lo scrittore'), cercando in ogni occasione di farne risaltare la natura di artista poliedrico e mettendo sullo stesso piano le sue doti di pittore, di poeta-narratore, di uomo e di intellettuale, il cui «segreto» risiede proprio «nella svariata e cangiante ricchezza dei suoi aspetti»:<sup>14</sup>

Soffici, ad esempio, non è soltanto pittore ma anche poeta. Il che non vuol dire ch'egli faccia pittura letteraria per i letterati o vada in cerca di quel lirismo romantico o abracadabrante che poi non è, in fondo, che manierismo riscalduciato nei gallinai dell'"avanguardia", ma in ogni suo quadro c'è un'aura di poesia, di sobria e pudica poesia, di quella poesia che a tutto dà interno lume senza esibirsi nei primi piani con archilei demiurgici o sentimentalerie pittoresche. Ma Soffici non è soltanto poeta. È anche quel che si dice – in mancanza di vocaboli più comprensivi – un uomo di cuore e di coscienza, un uomo di giustizia e di fede.<sup>15</sup>

Il tema del ritratto/biografia fa da *trait d'union* anche rispetto all'altro volume, *Papini e il "non finito" cinematografico. Trattamenti inediti per i film su Santa Caterina e San Francesco*, il cui titolo contiene un riferimento esplicito a quello dell'autobiografia papiniana, *Un uomo finito*, come pure al



Copertina del volume *Giovanni Papini e il "non finito" cinematografico*, a cura di Tommaso Casini, Gianluca della Maggiore (Scalpendi 2023)



'Ritagli iconografici' dal volume *Giovanni Papini e il "non finito" cinematografico*

carattere incompiuto dei suoi progetti cinematografici. Il proposito di mettere sul grande schermo la vita dei due santi (ancora una volta due biografie, due ritratti) diventa lo spunto per una più ampia riflessione sul ruolo sociale di quel «nuovo linguaggio che ha reso mobile l'incisione e la pittura»,<sup>16</sup> insistendo soprattutto sulle relazioni tra cinema e religione (siamo, naturalmente, in anni che succedono la conversione).

Il libro, oltre che dai due trattamenti inediti, è costituito da una sezione di 'Ritagli iconografici', da uno scritto teorico di Giovanni Papini, 'La filosofia del cinematografo' (*La Stampa*, XLI, 18 maggio 1907), da un'ampia intervista rilasciata dall'autore a don

Giuseppe de Luca relativa al film sulla santa senese, e infine, da due saggi critici, uno di Gianluca della Maggiore (curatore insieme a Casini che qui firma di nuovo l'introduzione) e l'altro di Dario Boemia, dedicato al fervido dibattito suscitato nella stampa coeva dal film mai ultimato.

Il contributo di della Maggiore ricostruisce in maniera storicamente dettagliata i rapporti tra Papini e il cinema, la genesi dei due progetti e le ragioni del loro fallimento. Il merito del volume è quello di dare conto, attraverso il montaggio dei testi, della complessità del pensiero dell'autore intorno al nuovo mezzo, dallo scritto del 1907 fino alle riflessioni «*post-Christum*». Ne emerge un Papini diviso tra il suo severo giudizio di 'antimoderno' e l'entusiasmo derivato dal riconoscimento delle possibilità pedagogico-morali del cinema, che egli concepisce alla stregua di una contemporanea *biblia pauperum*: e difatti l'interesse per la dimensione 'filosofica' e istruttiva che egli intravede nel *medium* lo porta a passare «da una filosofia a una teologia del cinematografo»<sup>17</sup> mostrando la continuità tra i due momenti del suo pensiero.

Come accennato in apertura, il terzo atto di questo progetto ancora in corso di rilettura di Papini e dei suoi rapporti con le arti ha recentemente preso forma nel volume che raccoglie gli atti del convegno del 2022, *Giovan-*

*ni Papini e il visibile parlare* (Scalpendi 2023), anch'esso curato da Casini, con una presentazione di Paolo Giovannetti e un'introduzione di Sandro Gentili. I contributi presenti indagano aspetti e momenti diversi della relazione papiniana con l'arte consentendo per la prima volta «un bilancio più che convincente del lato visivo» della sua avventura intellettuale senza misconoscere quel «fondo di approssimazione e di incompiutezza»<sup>18</sup> che ne fu insieme cifra e limite. Ad esempio, l'esercizio ecfrastico – come rileva Gentili – è uno «degli innumerevoli sentieri che consentono allo scrittore di approdare alla confezione dei ritratti e degli ambienti

delle novelle giovanili» nutrendo l'immaginario dechirichiano pre-metafisico secondo un'intuizione che si deve a Maurizio Calvesi, il critico che «grandemente contribuì all'inizio degli anni Ottanta del Novecento alla riconsiderazione della statura del giovane Papini nel dibattito teorico sulle arti di inizio secolo e dell'influenza tematica e filosofica che esercitò sulla generazione di pittori a lui contemporanea».<sup>19</sup>

Il saggio di Raul Bruni che apre la raccolta riprende proprio la suggestione calvesiana soffermandosi sulla visività implicita ed esplicita dei primi racconti fantastici dell'autore in quanto riflesso di una nuova concezione del genere che promuove, oltrepassando Poe e l'Ottocento, una diversa fonte per il fantastico, non più «materiale, esterna, obiettiva» ma interna, «scaturita dall'anima stessa degli uomini»,<sup>20</sup> secondo quanto scrive lo stesso Papini nella seconda prefazione a *Il tragico quotidiano*, quella rivolta *Ai filosofi*.

A Giovanni Papini scrittore d'arte sulla terza pagina del *Tempo*, prima nel 1919 e poi per alcuni mesi tra il 1920 e il 1921, è dedicato il contributo di Andrea Aveto, mentre quello di Alessandro Del Puppo si sofferma su alcuni contributi tardi dell'autore, quelli post-conversione, prendendo le



Copertina del volume *Il visibile parlare. Giovanni Papini e le arti visive*, a cura di Tommaso Casini (Scalpendi 2023)

mosse da un articolo del 1940 apparso su *Il Frontespizio*, 'Arte disumanata', per ricercare una ideale continuità tra la posizione dell'ultimo Papini e le fasi precedenti del suo pensiero: «d'altra parte – si chiede Del Puppo – quanti Papini sono esistiti? Quanti i suoi mestieri, quante le "posizioni", quanti i diversi talenti?». <sup>21</sup> Romanello si concentra, invece, su un aspetto particolare della scrittura di Papini, ovvero sulla funzione del «"visibile parlare" come dispositivo critico» <sup>22</sup> ed euristico all'interno dei contributi dedicati agli scrittori, notando come egli

si trovi particolarmente a suo agio quando parla di scrittori che sono anche pittori [...] cercando di ottenere quasi un calco verbale, descrittivo e pittorico allo stesso tempo, che aderisca al massimo alla produzione dello scrittore oggetto delle sue attenzioni. In questo mimetismo empatico, in cui le parole e le cose fanno tutt'uno, Papini trova, come si è visto, toni di grande efficacia critica e descrittiva, producendo a sua volta letteratura. <sup>23</sup>

Segue il saggio del curatore, Tommaso Casini, dedicato ai rapporti tra Papini e l'INSR, l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento di Firenze, e all'esperienza di direzione della rivista *La Rinascita* negli anni che vanno dal 1937 al 1943. Attraverso prospettive molto diverse i contributi di Marta Nezzo e Giulia Beatrice indagano lo sguardo di Papini rivolto alle arti non europee: la prima si interroga sulla questione a partire dall'acquisto di due statuette comperate a Parigi e descritte in un testo dal titolo *Inutilità necessarie* (1916) poi chiamato *Feticci* (1918); la seconda, prendendo in considerazione la decorazione che Soffici realizza nella dimora di campagna di Papini, analizza la presenza di «stereotipi linguistici e visivi» impregnati di cultura coloniale nella rappresentazione dei corpi di uomini e donne africani. Successivamente Francesca Golia riflette sulla dimensione edificante assunta dal 'visibile parlare' papiniano ne *La storia di Cristo* mentre Mario Colleoni e Veronica Pesce si occupano, rispettivamente, l'uno di ricostruire la figura di Gianfalco nella Firenze futurista del primo decennio del Novecento attraverso la cronaca di Alberto Viviani, l'altra i rapporti tra Papini e l'artista Lorenzo Viani, proponendo parte del loro carteggio risalente all'arco cronologico 1922-1933 e conservato presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole. Chiude il volume il saggio di della Maggiore su Papini e il cinema.

I testi assemblati nei tre volumi tracciano un nuovo, e non finito, ritratto di Giovanni Papini, non certo critico *en titre*, quale egli non volle mai essere – «io capisco pochissimo di pittura [...] ma le pitture non son destinate soltanto ai pittori e alla schiatta insotterabile dei critici», <sup>24</sup> come sostiene nello scritto dedicato all'amico e sodale Soffici – e piuttosto intellettuale appassionato tanto delle opere quanto degli uomini che le produssero. Sia le raccolte antologiche che i contributi degli studiosi coinvolti restituiscono la fisionomia di uno sguardo non convenzionale e onnivoro, ci mostrano

i mezzi, personalissimi, di una prosa che, costretta a mediare tra l'occhio e la pagina (e poi anche tra la pagina e la cinepresa), conscia dell'impossibilità di colmare lo scarto ontologico tra i linguaggi, non se ne cruccia, poiché ciò che preme all'autore è piuttosto trasformare l'atto critico in «occasione vitale, incontro da uomo a uomo».<sup>25</sup> Si tratta di un approccio che informa in parte anche il progetto di riscoperta avviato da Casini, il quale, soprattutto nel volume che raccoglie gli *Scritti*, attua un montaggio dei materiali che lascia emergere i contorni del Papini scrittore d'arte ma che pure mostra in controtelaio la trama dei suoi stessi interessi teorici: la storia e la semantica del ritratto, l'attenzione per quello spazio fittamente retorico che è l'*atelier* dell'artista, il tentativo di cogliere il nesso inestricabile tra arte e vita che trova la propria materializzazione simbolica nella «mano "parlante" dell'artista»,<sup>26</sup> *topos* figurativo di lungo corso e luogo anatomico-simbolico di congiunzione tra visibile e invisibile.

---

<sup>1</sup> G. PAPINI, *Il ritratto profetico* [1912], in ID., *Sull'arte e gli artisti*, a cura di T. Casini, Milano, Scalpendi, 2023, p. 89.

<sup>2</sup> G. PAPINI, *Un uomo finito* [1913], Milano, Mondadori, 2016, pos. 639, ed. digitale.

<sup>3</sup> T. CASINI, Introduzione a G. PAPINI, *Sull'arte e gli artisti*, p. 13.

<sup>4</sup> Il tema del ritratto, nelle sue multiformi declinazioni, interessa tanto la riflessione papiniana quanto quella del curatore del volume: Casini è infatti autore di una serie di studi sull'argomento raccolti recentemente in T. CASINI, *La molteplicità del volto. Studi per la storia del ritratto dal XVI al XXI secolo*, Roma, Carocci, 2023.

<sup>5</sup> G. PAPINI, *Un uomo finito*, pos. 1119.

<sup>6</sup> P. GERVAZI, 'Anamorfosi critiche. Scrittura saggistica e spezi mentali: il caso di Cesare Garboli', *Ticontre. Teoria testo traduzione*, 9, maggio 2018, pp. 46-65.

<sup>7</sup> Ivi, p. 52.

<sup>8</sup> G. PAPINI, *Sull'arte e gli artisti*, p. 551.

<sup>9</sup> Ivi, p. 151.

<sup>10</sup> Ivi, p. 57.

<sup>11</sup> Ivi, p. 59.

<sup>12</sup> Ivi, p. 188.

<sup>13</sup> Ivi, p. 184.

<sup>14</sup> Ivi, p. 104.

- <sup>15</sup>G. PAPINI, *L'universo pittorico di Soffici* [1945], in ID., *Sull'arte e gli artisti*, p. 208.
- <sup>16</sup>DON GIUSEPPE DE LUCA, *Giovanni Papini ci parla del suo soggetto cinematografico "Santa Caterina da Siena"* [1936], in T. CASINI, G. DELLA MAGGIORE (a cura di), *Giovanni Papini e il "non finito" cinematografico*, Milano, Scalpendi, 2023, p. 135.
- <sup>17</sup>G. DELLA MAGGIORE, *Il "non finito" cinematografico di Giovanni Papini. Santa Caterina e San Francesco: concetti, progetti, soggetti*, in T. CASINI, G. DELLA MAGGIORE (a cura di), *Giovanni Papini e il "non finito" cinematografico*, p. 156.
- <sup>18</sup>S. GENTILI, *Introduzione*, in T. CASINI (a cura di), *Il visibile parlare. Giovanni Papini e le arti figurative*, Atti del convegno (Milano, 28 ottobre 2022), Milano, Scalpendi, p. 9.
- <sup>19</sup>Ivi, p. 11. Si rimanda inoltre a M. CALVESI, *Papini e la formazione fiorentina di Giorgio de Chirico*, in P. BAGNOLI (a cura di), *Giovanni Papini l'uomo impossibile*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 122-192, poi in M. CALVESI, *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 15-62.
- <sup>20</sup>G. PAPINI, *I racconti*, a cura di R. Bruni, Firenze, Clichy, 2022, p. 667. La stessa casa editrice nel 2023 ha ripubblicato con la curatela di Luca Scarlini *Il Diavolo*.
- <sup>21</sup>T. CASINI (a cura di), *Il visibile parlare*, p. 47.
- <sup>22</sup>A. ROMANELLO, *Aspetti figurativi e storico-artistici nel Papini critico letterario. Una prima ricognizione*, in T. CASINI (a cura di), *Il visibile parlare*, p. 63.
- <sup>23</sup>Ivi, p. 57.
- <sup>24</sup>G. PAPINI, *Sull'arte e gli artisti*, p. 126.
- <sup>25</sup>P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 67.
- <sup>26</sup>T. CASINI, *La mano "parlante" dell'artista, Predella*, numero monografico *Chirurgia della creazione. Mano e arti visive*, 3, 2011, pp. 25-26.



| Letture, visioni, ascolti



ROBERTO CHIESI

*Medea ritrovata*, a cura di Maria Andaloro

14. COLCHIDE (VARI AMBIENTI)

INTERNO. ESTERNO. GIORNO

Medea. Rito lunare. La luna è legata alle corna delle vacche e alla fecondità. È legata al serpente. È legata alla spirale. È legata soprattutto alle acque. Nell'insieme questo complesso "solidale" rappresenta anch'esso una unità della fecondazione e della morte. Medea sa tutto questo. E officia, ispirata e quasi fanatica, il rito.

Questo è il breve brano del trattamento del film *Medea* (1969) dove, a pagina 32 dell'edizione Garzanti del 1970 (curata da Giacomo Gambetti), Pier Paolo Pasolini descrive il secondo rituale che la maga della Colchide avrebbe dovuto celebrare dopo quello, di crudele cannibalismo, consacrato al dio Sole che viene mostrato nel film. Il trattamento reca il primitivo titolo del film, *Visioni della Medea*, appropriato ad un lungometraggio che avrebbe dovuto essere ancora più visionario di quanto non sia la versione definitiva. Infatti da questa sono scomparse numerose sequenze previste nel testo preparatorio: le 'visioni' orgiastiche; i sogni 'regressivi' di Medea che a Corinto, ormai respinta da Giasone, sogna i sacrifici umani della Colchide; la sua abitazione a Corinto invasa da animali; le apparizioni del dio Sole che ha assunto sembianze antropomorfe e in particolare quella del primitivo finale, dove avrebbe dovuto condurre con sé la maga infanticida. Sono tutte sequenze che Pasolini aveva immaginato e che ha realizzato (con l'eccezione delle orge) ma che ha tagliato dall'edizione definitiva del film, probabilmente perché alcune non lo soddisfacevano e forse anche in seguito alle richieste del produttore Franco Rossellini, pre-

*Medea ritrovata* (allestimento Chiostro rinascimentale)



sumibilmente preoccupato dall'eventualità che il film superasse le due ore di durata (la versione definitiva dura 111').

Anche la sequenza del 'rito lunare' venne girata e fu tagliata in sede di montaggio definitivo. Come hanno dimostrato le ricerche di Maria Andaloro, professore emerito dell'Università della Tuscia, le riprese di quella scena non ebbero luogo in Cappadocia (come era avvenuto per la scena del 'rito solare') ma in Italia, nei dintorni di Viterbo, alle Cascatelle di Fosso Castello a Chia, alla fine di giugno del 1969, quasi un mese dopo le riprese effettuate in Turchia, a Uçhisar e Göreme. Le Cascatelle di Fosso Castello non erano un luogo casuale, perché esattamente in quello spazio di pietre, acqua e selvaggia vegetazione, Pasolini aveva girato cinque anni prima la sequenza del battesimo de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). La sequenza risulta attualmente perduta ma Andaloro ha identificato le centoquindici immagini di scena in bianco e nero e le sette a colori scattate da uno dei più grandi fotografi del cinema italiano, Mario Tursi (1929-2008), cui si devono, fra l'altro, anche le bellissime immagini dei set di molti film di Luchino Visconti (da *Vaghe stelle dell'Orsa...*, 1965, a *L'innocente*, 1976) e di un film successivo di Pasolini, *Il Decameron* (1971) (attualmente le fotografie di Tursi sono conservate nell'Archivio Enrico Appetito di Roma). Andaloro le ha montate in continuità, come se fossero le sequenze del film e si possono ammirare nella pregevole mostra *Medea ritrovata*, a cura della stessa Maria Andaloro, con la collaborazione di Gaetano Alfano, Paola Pogliani e Valeria Valentini, allestita dall'Università degli Studi della Tuscia e dal-



*Medea ritrovata* (allestimento Chiostro rinascimentale)

la Missione UNITUS Ricerche e restauro in Cappadocia, nel Complesso di Santa Maria in Gradi a Viterbo.

La mostra, che è stata inaugurata il 9 maggio 2024, è costituita da due sezioni: la prima, *Medea ritrovata*, consiste appunto nella ricostruzione della sequenza perduta attraverso le fotografie di Tursi (che sono visibili anche in un video trasmesso in una saletta); la seconda comprende immagini e documenti relativi alle riprese del film fra la Cappadocia e la Toscana, con un'appendice relativa alla missione diretta da Andaloro in Cappadocia, per l'Università della Toscana, dal titolo *La pittura nelle chiese rupestri in Cappadocia. Per un progetto di conoscenza, restauro e valorizzazione* e al Progetto di conservazione e restauro della decorazione pittorica della Nuova Chiesa di Tokali nell'Open Air Museum di Göreme (in collaborazione con il Museo Archeologico di Nevşehir).

È una mostra che illumina un tassello significativo del cinema pasoliniano: sono numerosi, infatti, i casi di sequenze ideate, girate, montate e poi tagliate, perché l'esuberanza immaginativa del poeta-regista doveva inevitabilmente confrontarsi con le esigenze industriali che vincolavano ogni film, a cominciare, appunto, dalla durata, e quindi è successo che anch'egli, come altri autori, abbia dovuto rinunciare a scene che aveva previsto.

Al produttore Rossellini, durante i sopralluoghi del marzo 1969, Pasolini aveva detto: «schematicamente, nella Colchide si susseguono una serie di tre, quattro, cinque scene, ancora non so bene, che corrispondono a tre, quattro, cinque momenti religiosi e rituali» per poi precisare che, dopo il 'rito solare',

con uno stacco si passerà al rito lunare, che invece è un culto di vita e morte, perché la vita nasce, muore, poi ritorna a nascere. Quindi rappresenta il ritmo del tempo, la rinascita. Anche la vita ha questo doppio senso, la luna ha il doppio senso di vita e morte, però su un altro registro in cui prevale, diciamo così, il senso della morte, unito alle corna del toro, al serpente. Dico questo per fornire dei dettagli. Tutto sarà rappresentato in maniera viva, da un rito che devo cercare. Ne ho uno in mente, ma ne esistono di migliori: alla luce della luna sul mare, le ragazze nude si cospargono di argilla bianca.<sup>1</sup>

Questa ultima idea sarà abbandonata nel corso delle riprese così come – almeno a giudicare dalle fotografie di Tursi – verrà eliminato l'abbinamento del rito alla simbologia del serpente. Subentra invece, l'immagine di una maschera arcaica, dai lineamenti essenziali, che avrebbe dovuto avere anch'essa la funzione di 'rima' visiva con le maschere che appaiono alla fine della sequenza del 'rito solare'. Anche questo rituale, come quello 'lunare', ha nel film un duplice significato di morte e vita: infatti il sacrificio umano prelude alla fecondazione della terra con il sangue e gli organi della vittima che vengono smembrati dal suo corpo e offerti alla popolazione

della Colchide. I due rituali sarebbero quindi stati speculari e Pasolini si era avvalso della collaborazione di un antropologo, Angelo Brelich, che gli aveva fornito la descrizione di «diversi riti religiosi (soprattutto “solari” e “lunari” o “di avvicinamento al luogo sacro”) praticati nell’India vedica, nell’antico Egitto, o presso gli Hittiti, i pellerossa della California, ecc.».<sup>2</sup>

Pasolini, inoltre, aveva previsto anche un particolare commento di voci e musica: «nei riti cui partecipa Medea, si udranno dei canti. Lei stessa reciterà degli inni. Un inno alla luna, un altro alla terra e al passaggio delle stagioni. Questi inni sono molto importanti. Appena ritorniamo a Roma, sarà la prima cosa da fare, scegliere degli inni antologizzati delle varie religioni, ma probabilmente darò la preferenza agli inni indiani. Devo preparare i testi».<sup>3</sup> Impossibile sapere con certezza, purtroppo, quale tessuto sonoro avesse deciso di conferire al film.



*Medea ritrovata* (allestimento Chiostro rinascimentale)

Pasolini avrebbe potuto girare la sequenza in Cappadocia, come quella del sacrifico ‘solare’, invece aveva preferito ritornare in Italia perché, evidentemente, voleva quel luogo come teatro del rito ‘lunare’. È probabile che avesse pensato ad un effetto di ‘rima’ visiva con la sequenza del battesimo del *Vangelo*: in entrambi i casi si tratta di un rito di ‘nascita’, che però nel caso di *Medea* doveva passare attraverso la morte. Nelle fotografie di Tursi vediamo una giovane donna (interpretata dalla grande costumista Gabriella Pescucci, assistente, con Piero Cicoletti, di Piero Tosi, creatore dei costumi del film), dall’aria aristocratica, chiusa in un’espressione grave da cui traspare la coscienza del proprio destino. Bastano questi elementi a

connotarla come una figura di ‘vittima sacrificale’ la cui attitudine si contrappone alla spensieratezza quasi infantile del ragazzo che verrà strangolato e macellato nel rito rimasto nel film. Un ragazzo distratto dalla sua allegria e dalla gioia di vivere, che soltanto negli ultimi istanti cerca di divincolarsi perché assalito dalla consapevolezza tardiva di quanto sta per accadergli.

Per quello che si può provare ad immaginare guardando le fotografie, il rito ‘lunare’ avrebbe avuto un’altra natura: alcune donne vi avrebbero assistito a distanza in un’atmosfera più ieratica e meno realistica rispetto all’altra sequenza. La donna, con le mani strette dalle catene, si sarebbe sottomessa docilmente alla decapitazione che sarebbe stata preceduta dall’atto, compiuto dalla stessa Medea, di coprirle il volto con una maschera arcaica. Una volta celato il suo volto, sarebbe stata decapitata così che la sua testa decollata sarebbe stata esposta dissimulata dalla maschera. Non si vede nelle immagini alcuna traccia del sangue che invece sgorgava realisticamente dalle membra martoriate nell’altra scena. Si può quindi ipotizzare, con qualche attendibilità, che sarebbe stata una sequenza dallo statuto ambiguo, più incline verso una dimensione onirica. La maschera sarebbe stata esposta allo sguardo, in particolare, di una misteriosa figura, anch’essa dal volto celato da una maschera.



*Medea ritrovata* (allestimento Chiostro rinascimentale)

Come scrive giustamente Maria Andoloro nella presentazione, la scena del rituale sarebbe stata «crudele e paradossalmente piena di grazia»: infatti non traspare nessuna concitazione drammatica, nessuna crudeltà

nei movimenti degli astanti che, al contrario, sembrano muoversi come le figure di un sogno. Il rituale si sarebbe concluso con la consegna della testa alla donna mascherata: una probabile allusione alla 'resurrezione' magica della donna morta in un'altra donna che avrebbe preso per mano una ragazza e questa a sua volta si sarebbe unita ad un'altra in una danza che sembra richiamare quella di Salomè nel *Vangelo*: in quel caso un ballo precedeva la morte del Battista, in questo, invece, segue un sacrificio umano che prelude alla resurrezione in un altro corpo. Nel film del '64 si trattava di un rituale che avveniva nel seno della corte di Erode Antipa, quindi nello spazio di un potere assoluto e crudele; in *Medea*, nonostante la presenza officiante della figlia del re della Colchide, sembrava svolgersi in una dimensione esoterica e arcana, allusiva al mistero profondo di una cultura barbara e ancestrale, che Pasolini contrapponeva a quella 'razionale' di Giasone, ossia dell'Occidente. Ossia alla nostra.

---

<sup>1</sup> P.P. Pasolini in R. CHIESI (a cura di), *Pasolini, Callas e Medea*, Bologna, FMR-Art'è, 2007, pp. 19, 22. Nel libro si può leggere la trascrizione integrale del dialogo.

<sup>2</sup> P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2001, II, p. 3140.

<sup>3</sup> P.P. Pasolini in R. CHIESI (a cura di), *Pasolini, Callas e Medea*, p. 22.

DILETTA PAVESI

## *Denis Brotto e Attilio Motta (a cura di), Max Ophuls. La letteratura al cinema*

Dopo due volumi dedicati rispettivamente a François Truffaut e George Simenon, la collana Ricerche di Marsilio ha ospitato nel 2023 una nuova riflessione sui rapporti fra letteratura e cinema, assumendo questa volta come privilegiato punto di indagine l'opera di Max Ophuls. L'occasione per accostarsi a un autore che, come subito sottolineano i curatori Denis Brotto e Attilio Motta, «ha da sempre legato il suo nome all'attenzione letteraria» (p. 7) prende le mosse da un convegno tenutosi presso l'Università di Padova nel 2020. Solo per citare qualche esempio, capolavori come *Lettera da una sconosciuta* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948) o *Il piacere e l'amore* (*La ronde*, 1950) sono notoriamente trasposizioni di celebri testi: nel primo caso, una novella di Stefan Zweig, nel secondo, un dramma teatrale di [Arthur Schnitzler](#). Se poi si abbraccia la produzione di Ophuls nella sua interezza, il legame con la letteratura appare evidente anche in termini strettamente numerici. Ben due terzi delle sue pellicole sono infatti adattamenti di opere firmate da grandi scrittori della tradizione europea, soprattutto tedesca e francese.

Il costante dialogo con queste due letterature affonda certamente le radici nella biografia stessa del regista. Quando Maximilian Oppenheimer – tale il vero nome del cineasta – viene al mondo



da una famiglia di origine ebraica agli inizi del Novecento, la natia Alsazia è una regione fortemente ambita sia dalla Germania sia dalla Francia. Multiculturalismo e cosmopolitismo saranno quindi tratti destinati a plasmare l'apprendistato del giovane artista. Senza contare, naturalmente, la drammatica condizione di esule a cui Ophuls verrà costretto, analogamente a tanti altri colleghi, dall'avvento del nazismo. Una condizione, quest'ultima, che culminerà, dopo diversi spostamenti tra Francia, Svizzera e Italia, con un soggiorno hollywoodiano dalle alterne fortune. Infine, nell'immediato dopoguerra, il ritorno in Europa segnerà l'inizio di una breve ma fecondissima stagione. Seppur interrotta dalla prematura scomparsa del regista, questa fortunata fase sarà di lì a poco ampiamente celebrata dall'innovativo approccio dei *Cahiers du cinéma*.

La lapidaria semplicità del titolo – *Max Ophuls. La letteratura al cinema* – non deve trarre in inganno. Lungi dal limitarsi a un didascalico approfondimento sull'origine letteraria dei film dell'autore, il volume curato da Brotto e Motta mira semmai a indagare come il suo cinema abbia saputo, in maniera irripetibile, rielaborare le forme della narrativa novecentesca. Ciò che caratterizza l'opera ophulsiana è infatti «un manto registico personale e volutamente esibito»; un manto che all'adattamento del racconto scritto aggiunge ingredienti «quali il pensiero, il gioco, l'incantesimo e il sogno» (*ibidem*) traducendoli in soluzioni formali tali da produrre quella «“gioia puramente visiva”» (p. 11) di cui era solito parlare il regista stesso. Dunque, l'eredità di Ophuls non consiste soltanto in una cinematografia dalla marcata matrice letteraria, ma anche in una cinematografia profondamente concentrata sui propri mezzi espressivi. Inoltre, come anticipano le pagine introduttive, il nome dell'autore alsaziano chiama in causa anche altre questioni, relative ad esempio al fatto che molte pellicole ispirate a romanzi, racconti o drammi appartenenti a un passato più o meno distante abbiano spesso indotto la critica a utilizzare per Ophuls, artista oggettivamente restio a raffigurare la contemporaneità, aggettivi come 'classico' e 'inattuale'.

Proprio su tali categorie – il classico e l'inattuale – si interrogano i saggi raccolti nella prima fra le tre sezioni che compongono il volume. Chiara Tognolotti, studiosa che in passato si è già ampiamente occupata del regista, analizza l'impatto esercitato dalla sua formazione teatrale sul successivo debutto dietro la macchina da presa. Di forte interesse appare la distinzione proposta da Tognolotti fra due modalità di costruzione dell'immagine che, a suo giudizio, caratterizzerebbero l'universo ophulsiano fin dagli albori. Accanto a «strutture governate [...] dalla logica consequenziale degli eventi narrati» emergerebbe un'altra tipologia di sequenza, quella che l'autrice chiama 'sequenza-attrazione', «dove con il secondo termine si intende ogni elemento che sfugge alle necessità della *fabula* perché fondato sulla sua capacità di mostrare qualcosa più che raccontarla» (p. 16). Assu-

mendo una prospettiva diversa ma parimenti efficace, il successivo saggio di Adone Brandalise considera la presunta inattualità del regista alla luce delle traversie europee del Novecento, senza mancare ovviamente di porre attenzione alla sua origine ebraica. Come scrive infatti Brandalise, Ophuls «è un ebreo di Saarbrücken, un ebreo quindi che proviene da un contesto geografico [...] collocato al cuore di quell'asse carolingio attorno al quale per tanti versi si costruiranno [...] le condizioni perché vi sia una nozione di Europa» (p. 30).

La predilezione notoriamente accordata dal regista al *mélo* è invece al centro dell'approfondimento di Thea Rimini. Soffermandosi su tre titoli rappresentativi – *Tutto finisce all'alba* (*Sans lendemain*, 1939), *Lettera da una sconosciuta* e *Lola Montès* (1955) – Rimini dimostra come le eroine ophulsiane si mantengano, a dispetto delle differenze con i testi di partenza, sempre fedeli a quella «vocazione al sacrificio» (p. 43) già individuata da Peter Brooks quale tratto costitutivo dell'immaginazione melodrammatica. L'ultimo saggio della prima sezione, di Simone Costagli, offre una lettura dettagliata di *Le Roman de Werther* (1938); titolo, quest'ultimo, che racchiude in sé un duplice paradosso. Da un lato, si tratta della versione cinematografica di uno dei più famosi romanzi di Goethe, scrittore tedesco per antonomasia, sommamente amato dallo stesso Ophuls; dall'altro, si tratta però di una delle sue pellicole meno indagate. La relativa disattenzione finora riservata a *Werther* rende pertanto particolarmente preziosa la 'riscoperta' a cui Costagli ci introduce. Inoltre, l'ampio spazio concesso all'evoluzione subita dal personaggio di Lotte nel passaggio dalla pagina scritta al grande schermo stabilisce un indiretto contatto con le precedenti considerazioni di Rimini.

Analogamente all'impostazione adottata da Costagli, i cinque contributi raccolti nella seconda parte del libro si concentrano su casi di studio specifici. Ciascun saggio elegge infatti a proprio oggetto di ricerca uno dei risultati più significativi scaturiti dall'incontro fra letteratura e regia, il che non esclude affatto una varietà nella scelta degli approcci analitici. Diversamente da *Le Roman de Werther*, *La signora di tutti* (1934) ha dato luogo a un dibattito più ampio in ambito accademico. In pochi però si sono intrattenuti sul dialogo intrecciato dall'unico film italiano dell'autore con l'omonimo romanzo di Salvator Gotta. Sostenendo che «la scarsa fama del testo e dello scrittore [...] ha contribuito a una marginalizzazione bibliografica dell'opera» (p. 65), Attilio Motta si incarica di porvi rimedio sviluppando un serrato confronto fra il dimenticato romanzo e il suo ben più noto approdo al cinema.

Matteo Galli si addentra, invece, fra le pieghe di un rapporto triangolare, quello che più o meno scopertamente unì Sigmund Freud, Stefan Zweig e Max Ophuls. Alla luce dell'«autentica venerazione da parte di Zweig nei confronti di Freud» (p. 77), Galli elabora una lettura psicoanalitica di *Let-*

tera da una sconosciuta, muovendosi in bilico fra novella e adattamento. Il saggio finisce così per confermare come, a dispetto di importanti alterazioni, la regia ophulsiana «abbia riproposto la medesima costellazione psicopatologica di Zweig» (p. 89); una costellazione certamente condizionata dal pensiero freudiano. Significativamente intitolato *Il desiderio delle immagini. Le Plasir*, il contributo di Dennis Brotto si sofferma soprattutto sulle modalità visive con cui Ophuls raffigura quelle dinamiche di piacere e dolore che il meccanismo amoroso sovente innesca. Secondo lo studioso, *Il piacere (Le Plasir, 1952)* sarebbe la pellicola del cineasta «maggiormente [...] in grado di addensare tra loro aspetti quali la natura del desiderio, le sue necessità, i limiti e i pericoli che questo comporta» (p. 90). Beninteso, la riflessione sulla tessitura visiva del film non tralascia affatto l'intreccio con l'universo letterario alla base del volume. Al contrario, Brotto esamina attentamente proprio quella «consistenza fisica» (p. 92) che *Il piacere* riesce a conferire ai tre racconti adattati da Guy de Maupassant.

In maniera analoga, il saggio di Rosamaria Salvatore propone una lettura di taglio psicoanalitico. L'autrice esordisce infatti ricordando la pregnanza espressiva di cui spesso, nel cinema ophulsiano, si caricano alcuni oggetti per rimandare alle dolenti esperienze dei personaggi femminili. A partire da questa considerazione preliminare Salvatore porta avanti una dimostrazione di come, in *I gioielli di Madame de...* (*Madame de...*, 1953), i famigerati orecchini di brillanti divengano emblema simbolico del disorientamento vissuto dalla protagonista. A seguire, il contributo di Farah Polato, di più ampio respiro, offre «una selezione di momenti sintomatici» (p. 113) relativi alle ripercussioni prodotte da *Lola Montés*, ultimo film diretto dal regista, tanto sulla critica quanto sugli studi storiografici passati e attuali.

La sezione conclusiva presenta, infine, tre incursioni nell'ambito dell'attorialità e dello *stardom*. Si comincia con Roberto Chiesi che approfondisce le peculiarità delle attrici e degli attori francesi utilizzati da Ophuls. Quella che l'autore individua, nel caso di interpreti come Danielle Darrieux, Martine Carol, Jean Gabin e Jean-Louis Barrault, solo per citare alcuni nomi, è una recitazione nervosa che «sfrutta le risorse espressive di un'emotività a fior di pelle» ed è capace di «infondere una tensione particolare al personaggio, senza trascurarne [...] le sfumature psicologiche» (p. 129). Guidata invece dalle considerazioni di Stanley Cavell relative al *mélo*, Simona Busni ravvisa nell'archetipo dell'«eroina sconosciuta» la Lisa Berndle incarnata da Joan Fontaine in *Lettera da una sconosciuta*. Lisa, osserva Busni, è

un esempio di ‘sconosciuta melodrammatica’ nel senso che «fallisce nell’interpretare la parte di se stessa sul palcoscenico del mondo e, ancor peggio, davanti agli occhi dell’uomo amato, che quindi non può riconoscerla – come accadrebbe in una qualsiasi commedia dove il dilemma scettico della *unknownness* (inconoscibilità) si risolve sempre alla fine in un punto di rivelazione» (p. 140).

Sempre a una star, questa volta l’italiana Isa Miranda, è dedicato il saggio finale di Paola Zeni. Partendo dall’ipotesi che Ophuls abbia in qualche modo vestito i panni del pigmalione nell’ascesa divistica di Miranda, Zeni procede a una rigorosa analisi delle interpretazioni offerte dall’attrice in *La signora di tutti* e in *Il piacere e l’amore*. Separate da ben sedici anni di distanza fra loro, le due performance indagate non manifestano soltanto la crescita delle qualità artistiche di Miranda, ma permettono ancora una volta di far luce sulla «direzione degli attori da parte del regista tedesco» (p. 150). Un oggetto di ricerca, quest’ultimo, che secondo la studiosa è ad oggi tutt’altro che esplorato.

In conclusione, grazie alla ricchezza delle voci accolte al suo interno, il volume curato da Denis Brotto e Attilio Motta testimonia quanto possa ancora rivelare un autore universalmente ritenuto ‘classico’, o perfino ‘inattuale’, come Max Ophuls. La sua nota e potente ispirazione letteraria si scopre infatti il veicolo privilegiato per avventurarsi in un affascinante intreccio; un intreccio che alla tradizione del racconto coniuga l’invenzione visiva, ai travagli della storia le scoperte della psicoanalisi e a una sofferta attenzione per la donna l’allure del divismo.



LAURA PERNICE

Angela Albanese (a cura di), *CHANGES. Riscritture, sconfinamenti, talenti plurimi*

Una scultura monumentale, quasi totemica, composta da cavi elettrici e fili di rame che, intrecciati come fasci muscolari protesi verso l'alto, terminano in un'enigmatica protome animale. L'autore dell'installazione, l'artista praghese Krištof Kintera, utilizza scarti di produzione industriale per costruire organismi sintetici in cui ogni tipo di materiale, rizomaticamente, diventa elemento ri-plasmabile in funzione di una nuova creazione.

È questa la copertina del libro *CHANGES. Riscritture, sconfinamenti, talenti plurimi*, che Angela Albanese ha recentemente curato per i tipi di Mimesis.<sup>1</sup> Il carattere evocativo dell'immagine scelta, che rinvia alla mutazione, alla riconfigurazione e all'interpretazione in atto, ben introduce alla lettura di uno studio prismatico, in cui si moltiplicano gli sguardi analitici su un fenomeno cruciale della cultura contemporanea: le dinamiche di ibridazione e intreccio tra linguaggi eterogenei – visivo, verbale, musicale – che si attivano negli autori dal talento plurimo.

Ponendosi all'interno di un dibattito vasto e composito, che supera i confini disciplinari e che evidenzia la necessità di un approccio comparatistico, il volume curato da Albanese ha senz'altro il merito di porre l'accento su alcuni specimina esemplari relativi alla categoria ermeneutica del *Doppelbegabung* (letteralmente 'doppio talento'), tutti sostanziati dall'idea-chiave di sconfinamento tra codici diversi da parte di un medesimo artista.

Per orientare i lettori nel canone di exempla presi in esame, l'introduzione redatta dalla curatrice riassume in modo puntuale gli ultimi approdi teorico-critici intorno al tema del polimorfismo autoriale, a partire dalla basilare distinzione introdotta da Michele Cometa tra



doppio talento inteso in senso stretto (quando l'autore fa esperienza di due media considerandoli però come sfere di azione distinte), concrescenza genetica (quando i due media concorrono entrambi alla genesi dell'opera) e intreccio dialogico (quando uno dei due linguaggi integra, amplifica, interpreta e completa l'altro).<sup>2</sup>

La contestualizzazione entro questo *frame* gnoseologico non appiattisce bensì problematizza i casi di studio selezionati, nella consapevolezza che l'espansione della creatività su più media interpella necessariamente uno sguardo mobile, quasi ubiquo, che sappia «spingersi oltre il confine delle griglie e delle rigide categorie per verificare cosa oltrepassa i margini, per studiare le forme in cui anche una produzione artistica diversa e marginale [...] illumina la poetica di un autore». Gli esempi proposti, dunque, non si attengono soltanto alle transizioni fra parola e immagine, fra letteratura e pittura/disegno, ma si estendono su aree culturali più periferiche come il musical, la videoarte, le poesie fonetico-sonore, e si presentano articolati in due blocchi complementari e comparativi: uno di testimonianze e riflessioni di artisti, l'altro di analisi testuali e interpretazioni critiche di studiosi.

Dà il là a questa partitura argomentativa il contributo del regista, attore e artista visivo Valter Malosti che già dal titolo intensamente bowiano, 'Turn and face the strange', invita a oltrepassare la soglia del noto per affrontare ciò che ancora non si conosce. Malosti qui ripercorre la storia dell'opera rock *Lazarus*, uno «strano oggetto di teatro musicale» allestito da David Bowie un mese prima della sua morte, e quella della propria ripresa dello spettacolo, andata in scena nel 2023 al Teatro Storchi di Modena con un imponente cast di undici interpreti e sette musicisti. Pienamente connesso al racconto di Malosti è il saggio di Pierpaolo Martino, 'Cracked Actor: David Bowie tra musica, scrittura, cinema e teatro', che illumina panoramicamente le intersezioni tra le molteplici arti praticate dal Duca Bianco. Nell'osservare Bowie da una prospettiva intermediale Martino coglie una specifica «logica interstiziale», una «filosofia della soglia» che definisce il talento plurimo dell'artista inglese, rendendolo capace di tradurre il proprio discorso espressivo in una sorta di «dialogo tra dialoghi» dove l'immagine (fotografica, televisiva, cinematografica), la parola letteraria e il suono musicale si ridefiniscono a vicenda.

Si entra nell'officina di un altro grande artista plurimo con il contributo di Alessandro Carrera: 'Bob Dylan: pittore realista americano (minore)'. Ricchissimo di informazioni biografiche, l'articolo ricostruisce un versante apparentemente laterale della poetica dylaniana, quello del profondo e duraturo «innamoramento» per la pittura. Dall'apprendistato 'a bottega' negli anni Settanta fino alle esposizioni internazionali dell'ultimo ventennio, l'arte visiva di Dylan si è costantemente sviluppata in rapporto al suo eclettismo musicale, al punto tale che, osserva Carrera, «contribuisce a completare il rompicapo della sua opera».

Carichi di risonanze intermediali sono anche gli interventi di Franco Nasi e Luca Scarlini, entrambi dedicati a dei *total artist* dalla spiccata vocazione

plurima: il pittore, poeta e performer britannico Adrian Henri, e il compositore, interprete, regista, scenografo e costumista Sylvano Bussotti. Le pagine di Nasi, contenenti estratti poetici e immagini pittoriche, mettono in evidenza la forza e la vitalità dell'«auto-traduzione intersemiotica» realizzata da Henri con l'opera multimediale *The Entry of Christ into Liverpool*. Siamo di fronte a un triplice 'passaggio di stato' che mostra emblematicamente come l'artista lavori sulla metamorfosi di un'idea: l'opera nasce come un grande quadro dipinto tra il 1962 e il 1964, poco dopo diventa una poesia, e in seguito una performance poetico-sonora (ogni volta diversa in base al rapporto con il pubblico e alle improvvisazioni dei musicisti) eseguita dal gruppo rock The Liverpool Scene di cui Henri era vocalist e leader.

Paradigmatico è anche il caso di autorialità polimorfica esplorato da Scarlini nel contributo dal titolo 'L'opera mutante: la gloria nomade della *Passion selon Sade* di Sylvano Bussotti'. Autentico manifesto della poetica rizomatica del compositore, la *Passion* è definita dallo studioso «un'opera liquida, [...] un precipitato mercuriale che cambia sempre di forma e di stato». Curata da Bussotti non solo nella scrittura musicale (con dei pentagrammi verbo-visivi pieni di note insieme a corpi e volti, indicazioni sceniche e di esecuzione musicale) ma anche nella regia, nella scenografia e nei costumi, è un'opera che anticipa gli orientamenti futuri dello spettacolo lirico. Scrive infatti Scarlini: «nel 1965 afferma che il melodramma può esistere nell'epoca postmoderna solo come seducente fantasma, concreto nei corpi degli esecutori, inafferrabile nella musica sempre cangiante come la drammaturgia».

Si passa dal palcoscenico alla pagina con il saggio di Francesca Lorandini 'Essere Michel Houellebecq. Strategie di fuga per restare vivi?'. L'analisi della studiosa ritrae con acribia la fisionomia autoriale di Houellebecq, non solo romanziere di successo ma anche attore, cineasta, fotografo, creatore di video e installazioni di vario tipo. Attraverso il rimando al libro-manuale *Rester vivant* e alle sue diverse disseminazioni in altri media Lorandini individua una chiave interpretativa ben convincente della «vertigine dell'ubiquità» di Houellebecq: «la riproduzione della figura dello scrittore nell'era mediatica, divenuto un marchio o un brand disseminato su diversi supporti».

Uno 'sconfinamento' di indagine proposto nel volume è lo studio di Martina Ardizzi 'Il sistema cervello-corpo: il primo medium delle plurime esperienze artistiche', che aggiunge un tassello scientificamente importante all'analisi dei processi di creazione estetica da parte di un talento doppio o plurimo. Avvalendosi delle più recenti acquisizioni delle neuroscienze la studiosa dimostra come ogni esperienza artistica attivi l'incontro, tanto fisico quanto emotivo, tra un 'Io' (l'autore) e un 'Altro' (il fruitore) attraverso l'opera. «L'artista – scrive Ardizzi – produce l'opera d'arte attraverso il suo corpo, l'osservatore la fruitisce attraverso un corpo paragonabile, sebbene distinto. In questa similarità e in questa convergenza risiede parte del potere espressivo dell'arte in ogni sua forma».

Il vocabolario teorico sin qui composto si arricchisce infine di due parole d'artista dalla forte valenza concettuale, quelle individuate da Chiara Lagani e da Marco Martinelli come nuclei di senso dei loro interventi. Nel suo contributo Lagani, talento multiplo in quanto attrice, drammaturga, scrittrice e traduttrice, parla degli 'Sconfinamenti' come stati di necessità e insieme escamotage salvifici, come «territori a volte impervi a volte agevoli, in cui potere esercitare una speciale libertà, condizionata certamente dalle regole che di volta in volta ci davamo, ma del tutto priva di barriere, vincoli, preclusioni». Lagani ribadisce la vena intermediale del proprio ingegno, capace di scivolare felicemente nell'arte visiva e nella letteratura, avvalendosi di due illustrazioni e di un racconto per mettere in abisso il principio espressivo dello sconfinamento: *La piccola fuggitiva* di Franco Matticchio, *Un viaggio quotidiano* di Luca Caimmi, e la nota vicenda di Shazade delle *Mille e una notte*, la «regina degli sconfinamenti» da una storia all'altra in grado pertanto di «salvare sé stessa e il proprio mondo».

Martinelli, in ultimo, focalizza la sua riflessione sui concetti di 'Originalità e origine'. Nel fatale *busillis* creativo dato dal dover scegliere fra tradizione e innovazione il drammaturgo e regista indica un sentiero: tornare alle origini anziché restare schiacciati sull'oggi, studiare le vite degli artisti che ci hanno preceduto anziché essere ossessionati dal nuovo a tutti i costi, andare 'a fondo' e 'indietro' giacché «l'imitazione è la via maestra per diventare originali». La proposta che Martinelli rivolge a un ipotetico «giovane artista di oggi, ventenne o poco più», difatti la incarna egli stesso con la sua compagnia Teatro delle Albe e le loro intense operazioni di interpretazione, riscrittura e metamorfosi di grandi opere del passato, tutte dotate di autentica vitalità transmediale.

Su questi temi, sulle traslazioni semiotiche, sui prestiti, i 'travasi' e le mutazioni ininterrotte tra linguaggi espressivi differenti si conclude (o altresì si apre) il volume a cura di Angela Albanese. Un volume meditato e composito che, nel coro di discipline e testimonianze che riesce a convocare, si mostra metodologicamente ben adeguato al carattere prismatico e partecipativo dei propri appassionanti oggetti d'indagine.

---

<sup>1</sup> Il volume accoglie gli atti del convegno internazionale *CHANGES. Riscritture, sconfinamenti, talenti plurimi* del 31 marzo 2023, nato dalla collaborazione tra il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali dell'Università di Modena e Reggio Emilia ed Emilia Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale.

<sup>2</sup> Cfr. M. COMETA, 'Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"', in M. COMETA, D. MARISCALCO (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-78.

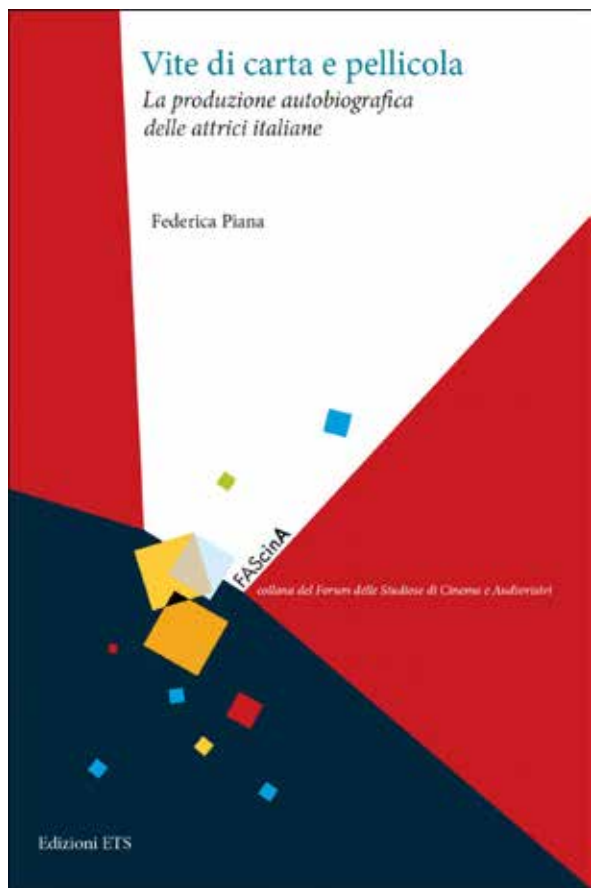


CORINNE PONTILLO

## *Federica Piana, Vite di carta e pellicola. La produzione autobiografica delle attrici italiane*

Il campo di indagine delineato dalle scritture delle attrici si è arricchito negli ultimi anni degli apporti provenienti sia da analisi ad ampio raggio, sia da approfondimenti dedicati a specifici casi di studio. Si inserisce pienamente nel terreno critico tracciato da tali scritture, ovvero dalle *'divagrafie'*, il volume di Federica Piana *Vite di carta e pellicola. La produzione autobiografica delle attrici italiane*, edito nel 2023 per ETS e accolto nella collana del Forum FAScInA (Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi) diretta da Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi.

A partire da un nutrito corpus di riferimento, costituito da testi autobiografici scritti da diverse attrici italiane, il lavoro dell'autrice mira innanzitutto a fornire una adeguata cornice teorica. L'individuazione delle chiavi di lettura attraverso le quali procedere poi a un esame delle singole produzioni si giova, infatti, nelle prime sezioni del volume, di un *excursus* di carattere metodologico che, da una parte, recupera alcuni snodi fondamentali di un dibattito afferente a una consolidata tradizione di studi come quella relativa al genere dell'autobiografia; dall'altra, mette a fuoco le peculiarità emerse da acquisizioni critiche recenti e più strettamente legate all'orizzonte divagrafico. La parabola disegnata dai primi capitoli della trattazione si mostra atta a precisare, quindi, una serie di presupposti fondamentali che attraversano i testi delle attrici. Aspetti cruciali delle scritture autobiografiche quali l'edificazione sog-



gettiva del proprio io attuata mediante una rielaborazione memoriale del proprio vissuto, la complessa dialettica tra realtà e finzione che si invera in seno allo statuto paradossale dell'autobiografia – un genere letterario sospeso, com'è noto, tra un polo storico-documentario e il versante della *fictio* romanzesca – il ricorso agli espedienti della narrazione, figurano anche tra i fondamenti delle divagrafie e creano una base teorica attraverso la quale procedere a una più chiara comprensione delle occorrenze formali e tematiche tipiche delle produzioni delle dive.

Insieme alle argomentazioni critiche relative alla scrittura autobiografica, imprescindibile, per un esame circostanziato delle divagrafie, appare l'apertura interdisciplinare e un'integrazione con prospettive afferenti al linguaggio cinematografico e agli *stardom studies* in particolare; un'integrazione che tenga conto della natura proteiforme, costitutivamente intermediale dei testi delle attrici. Si tratta di oggetti di studio all'interno dei quali la riflessione proposta dalle autrici sul proprio itinerario esistenziale si intreccia e spesso procede di pari passo con un bilancio sulla carriera attoriale, come anche con una rilettura dell'immagine divistica veicolata da altri testi mediali – si pensi, solo per citare due esempi, al profilo pubblico delle attrici restituito dai ruoli interpretati per il cinema o dalla stampa coeva – sviluppata dal proprio punto di vista. Sono elementi, questi, che Piana mette bene in evidenza anche sulla scorta di un necessario passaggio intermedio, relativo all'esplicita adozione di un'ottica *gender*:

Nell'ambito delle autobiografie femminili [...] il *sense-making* narrativo che caratterizza questo tipo di scritture si carica di ulteriori significati. Se infatti per le donne, «le assenti» dalla Storia e dalla cultura ufficiale, l'autobiografia appare come un'opportuna via di accesso alla parola scritta, la possibilità di dirsi e di prendersi cura di un io rimasto sempre inespresso (perché raccontato dalla parola altrui) allora è in questo senso che entra in gioco il bisogno di riappropriarsi di sé. Lo scrivere di sé altro non è che un tentativo di riacquistare la voce, di trovare un proprio modo per auto-rappresentarsi, che si distacchi da un simbolico edificato da altri (pp. 33-34).

A partire da tali riferimenti teorici, il volume si addentra poi nell'analisi di diverse diramazioni delle scritture del sé delle star, distinguendo – ma senza mai giungere a categorizzazioni eccessivamente rigide – tra autobiografie 'canoniche', nelle quali è possibile far rientrare i testi *Scandalosamente perbene* (1996) di Silvana Pampanini e *Da me* (1993) di Catherine Spaak, e autobiografie 'relazionali', dove il confronto con altre figure – siano esse appartenenti alla sfera sentimentale o familiare – diviene un fattore strutturale; è il caso, ad esempio, dei volumi *Io Antonella, amata da Franco* (2018) di Antonella Lualdi e *La casa di Ninetta* (2009) di Lina Sastri. L'indagine prosegue soffermandosi anche sulla dimensione

collettiva e testimoniale del *memoir*, sull'autobiografia narrativizzata, più esplicitamente contaminata con gli artifici della *fiction*, sulle autobiografie collaborative scritte a quattro mani, prendendo in esame i casi, rispettivamente, di Paola Pitagora, Ambra Angiolini e Franca Valeri e Luciana Littizzetto. È attraverso l'affondo su testi esemplificativi che emergono, inoltre, in forme di scrittura mosse non di rado da ragioni autopromozionali, temi ricorrenti come quello del corpo, della sessualità e dell'eroticismo, della maternità, della cura di sé.

Lungi dal voler esaurire il discorso sul campo di studio preso in esame, il lavoro di Piana si chiude, infine, con uno sguardo rivolto a ulteriori sentieri d'indagine, relativi ad esempio alla «natura propriamente editoriale di tali testi (ricadute economiche per editori e autrici, successo e ristampe, modalità curatoriali e così via) e, di conseguenza, a una ricerca sull'audience che possa mettere in luce le esperienze di lettrici e lettori» (p. 148). Con l'obiettivo di valorizzare «l'enorme potenziale insito in testi di questo tipo, sia per chi si occupa di cinema che di letteratura» (*ibidem*), il volume tiene fede alle premesse metodologiche ed elabora con coerenza le implicazioni di una prospettiva situata al crocevia tra parola letteraria e decima Musa.

