

La memoria del tempo... il tempo della memoria

a cura di

Leo Lecci - Santiago Montero Herrero - Maria Federica Petracchia



Giano Bifronte

2

Collana diretta da

Leo Lecci

(Università di Genova)

Maria Federica Petracchia

(Università di Genova)

Comitato scientifico

Luca Beltrami

(Università di Genova)

Alberto Beniscelli

(Università di Genova)

François Chausson

(Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Francesca Gallo

(Sapienza, Università di Roma)

Francesca Ghedini

(Università di Padova)

Santiago Montero Herrero

(Universidad Complutense de Madrid)

Laura Stagno

(Università di Genova)

La memoria del tempo... il tempo della memoria

a cura di

Leo Lecci - Santiago Montero Herrero - Maria Federica Petraccia



è il marchio editoriale dell'Università degli Studi di Genova



Il volume raccoglie una selezione di saggi redatti a margine del congresso internazionale *La memoria del tempo ... il tempo della memoria*, tenutosi il 26 - 27 novembre 2015 presso la Scuola di Scienze umanistiche dell'Università di Genova. È stato finanziato con i fondi UniGE - DIRAAS (L. Lecci - M. F. Petracchia).

Redazione a cura di Valentina Casella, Elisabetta Colagrossi, Andrea Daffra.



Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI

© 2020 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati.

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Via Balbi, 6 - 16126 Genova

Tel. 010 20951558 - Fax 010 20951552

e-mail: gup@unige.it

<http://gup.unige.it>

ISBN: 978-88-97752-84-4 (versione a stampa)

ISBN: 978-88-3618-035-6 (versione eBook)

Stampato da De Ferrari Editore®/ Janua Srls
per conto di Genova University Press
presso E. Lui Tipografia S.r.l.
nel mese di ottobre 2020

Questo libro è dedicato ad Angela Donati (Bologna 1942 - 2018) la quale, dopo aver seguito il convegno *La memoria del tempo ... il tempo della memoria*, ne ha tratto le interessanti considerazioni conclusive raccolte in questo volume che, purtroppo, non ha potuto veder pubblicato. Esse costituiscono l'estrema testimonianza della sua curiosità intellettuale e della sua non comune apertura mentale.

INDICE

<i>Introduzione</i>	11
Alessio Quaglia <i>Note sulla preistoria del culto dei morti: Parentalia vs. Lemuria?</i>	13
Giulia Tozzi <i>“Fermati un poco, apprendi”</i> : l’epigramma sepolcrale greco e il tempo della memoria	46
Maria Federica Petracchia <i>Noctes atque dies patet atri ianua Ditis</i>	63
Santiago Montero Herrero <i>Indovini e libri sacrali: la concezione del tempo</i>	83
Cecilia Ricci <i>Dictatores nel Latium vetus. Testimonianze epigrafiche tra la tarda repubblica e l’età imperiale</i>	93
Ana Mayorgas Rodríguez <i>Un imperio de rústicos. Memoria e imaginación histórica en el libro I de Tito Livio</i>	101
Valentina Casella <i>Mendacem memorem esse oportet. Possedere una buona memoria nella Roma antica</i>	114
Federico Frasson <i>Erbe curative, medicina e medici a Luna</i>	133
Antonella Traverso, Guido Borghi, Aurora Cagnana, Paola Chella Marta Conventi, Patrizia Garibaldi, Eugenia Isetti, Irene Molinari Giulio Montinari, Anna Maria Pastorino, Maria Federica Petracchia Guido Rossi, Roberto Scevola <i>Ripensando Postumia. Per una revisione dei dati archivistici, bibliografici, epigrafici e un inquadramento delle nuove evidenze archeologiche sulla via Postumia</i>	154
Giulia Salvo <i>... saltata poemata ... Memorie iconografiche nelle rappresentazioni pantomimiche</i>	162

Donato Fasolini	177
<i>Bache Bene Venies ... Sopravvivenza e rinascita di Dioniso tra antichità e rinascimento nel disegno RF 524 attribuito a Jacopo Bellini</i>	
Lauro Magnani	187
<i>Il tempo dei Balbi nel salone affrescato da Valerio Castello in Palazzo Balbi Senarega</i>	
Laura Stagno	198
<i>Il Padre Tempo nell'arte genovese. Variazioni sul tema</i>	
Leo Lecci	217
<i>Tempo e memoria nell'arte concettuale: l'opera di Roman Opalka e On Kawara</i>	
Luca Malavasi	231
<i>Dimenticare le immagini: cinema, storia e memoria collettiva</i>	
Carlo Modesti Pauer	242
<i>Il cinema italiano e la lotta armata</i>	
Graziano Bellio	274
<i>Memoria, memorie traumatiche e dipendenze</i>	
Salvatore Finocchiaro	291
<i>Tempo, memoria e sport</i>	
Alessandra Coppola	300
<i>La Grecia classica nella memoria moderna: viaggiatori italiani del dopoguerra</i>	
Massimo Guarnieri	313
<i>Fili di seta intrecciati nel tempo dalle tombe del IV millennio a.C. ai computer digitali</i>	
Elisabetta Colagrossi	330
<i>La memoria tra Paideia, Humanitas e Bildung</i>	
Roberto Celada Ballanti	339
<i>L'Università come luogo della memoria</i>	
Angela Donati	346
<i>Conclusioni</i>	

Introduzione

Il volume raccoglie i saggi presentati in occasione del congresso internazionale *La memoria del tempo ... il tempo della memoria* svoltosi il 26 e 27 novembre 2015 presso la Scuola di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Genova. Già nel titolo si percepisce una sorta di gioco linguistico e di chiasmo dialettico dei due termini 'memoria' e 'tempo', scandagliando la sovrabbondanza semantica di questi vocaboli e le innumerevoli possibilità di declinarli all'interno delle più diverse situazioni e delle più varie discipline. Le tematiche affrontate hanno spaziato attraverso contesti storici molto differenti fra di loro, utilizzando metodologie specifiche legate ad aree disciplinari non esclusivamente pertinenti alle cosiddette 'scienze umane' quali l'arte, la filosofia, la letteratura e la storia. In questa raccolta di scritti, il riferimento specifico alle problematiche 'scientifiche' proprie dei diversi ambiti rende consapevoli in modo esemplare della necessità di un approccio multidisciplinare e interdisciplinare non solo per percepire la pluralità delle tematiche affrontate nel convegno, ma anche per la comprensione dei concetti intorno ai quali ruotano i singoli contributi. La loro diversità, la gamma degli approcci e la complessità dei riferimenti offrono un quadro suggestivo e provocano una riconsiderazione dei termini stessi di cultura, di interdisciplinarietà e di memoria.

Di per sé cultura è un processo dinamico che si sostanzia delle relazioni della persona con ciò che di vitale, socialmente e culturalmente costruito, trova intorno a sé e che a sua volta dovrà 'coltivare', come suggerisce l'etimologia, per cui 'cultura' deriva dal latino *colere* con il significato di coltivare... come fa il contadino che coltiva, prendendosi cura di ciò che ha seminato. A sua volta il prefisso *inter* non fa che rafforzare il significato di uno stretto collegamento o addirittura scambio e reciprocità tra le diverse discipline.

Proprio la interdisciplinarietà evita che le discipline nascano e vivano di vita propria, rischiando di perdere di vista la comprensione globale della realtà a cui si rivolgono, addirittura arrivando al paradosso del progresso dell'ignoranza descritto in modo lucidissimo dal filosofo Evandro Agazzi:

“Se lo specialista è colui che sa sempre di più a proposito di sempre meno (ossia di un settore sempre più ristretto di competenza), spingendo al limite tale situazione giungeremmo a riconoscere che il perfetto specialista è colui 'che sa tutto su niente'”¹.

Infine, non ultima, la memoria. È nostra convinzione che sia dovere imprescindibile degli ‘uomini di scienza’ condividere con un uditorio sempre più numeroso i risultati delle ricerche accademiche, giacché solo la conoscenza del passato - fino ad arrivare a quella del presente in cui viviamo - può generare consapevolezza. Il pensiero critico, la metodologia scientifica, che è propria di tutte le scienze, sono un alimento indispensabile per la crescita di ciascuno. Dallo sfondo del passato emergono parole e immagini consegnate ai secoli successivi, suscitando nuove suggestioni e affascinanti reinterpretazioni.

Memoria, tempo. Ma cosa è la memoria? Cosa è il tempo? Sono due realtà – per riprendere alcune parole scritte da Angela Donati nelle *Conclusioni* – con le quali dobbiamo cimentarci quotidianamente. Passato, presente, futuro si confrontano sempre con la memoria, anche in forma inconscia: così avviene oggi, così avveniva anche nel passato, perché ogni cosa nuova suscita attenzione e avversione; cosa c’è di meglio, quando ci si trova di fronte al nuovo, del ricercare nella memoria le esperienze passate?

Leo Lecci
Santiago Montero Herrero
Maria Federica Petracca

¹E. Agazzi, *Cultura scientifica e interdisciplinarietà*, Brescia 1994, p. 103.

Note sulla preistoria del culto dei morti: Parentalia vs. Lemuria?

Riassunto

Nel calendario romano di 12 mesi che la tradizione attribuisce al re Numa sono presenti due ‘feste dei morti’ – i Parentalia di febbraio e i Lemuria di maggio –, di norma spiegate in termini di opposizione e complementarità (morti buoni vs. morti malvagi; morti con discendenza vs. morti senza discendenza; *inbumati* vs. *insepulti*; ecc.). Con il presente contributo cercheremo di dimostrare i limiti del modello fondato sulla polarizzazione e proporrremo un’interpretazione costruita sulla diacronia e sulla progressiva evoluzione delle concezioni inerenti alla morte e ai morti: ai Lemuria, *placatio* della totalità dei defunti (tutti i *manes: parentes* e morti anzitempo), *vagantes* che periodicamente tornavano tra i vivi, si sarebbero successivamente affiancati i Parentalia, *dies* dedicati alla commemorazione selettiva e individuale degli antenati, onorati come *di parentes* presso i *tumuli*.

Parole chiave: Lemuria, *lemures*, Parentalia, *di parentes*, *manes*, antenati, revenants, *parentatio*.

Abstract

In the Roman 12-month calendar that is traditionally attributed to king Numa, we find two ‘festivals of the dead’ – the so-called Parentalia in February and Lemuria in May. These festivals are usually considered to be either opposite or complementary to each other (i.e. ‘good’ dead vs ‘bad’ dead; dead with descendants vs dead without progeny; *inbumati* vs. *insepulti*; etc.). Our intention in this study is to demonstrate the limits of a paradigm based on polarization and to suggest an interpretation based on diachrony, as well as on the progressive evolution of the perception of death and the dead. Namely, the Lemuria, the *placatio* of the totality of the dead (including all *manes: parentes* and those who died prematurely), the *vagantes*, who periodically returned among the living, would subsequently be complemented by the Parentalia, i.e. *dies* dedicated to the selective and individual commemoration of the ancestors, who were worshipped as *di parentes* on the *tumuli*.

Key-words: Lemuria, *lemures*, Parentalia, *di parentes*, *manes*, ancestors, revenants, *parentatio*.

*Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit, luridaque enictos effugit umbra rogos*¹

Tra i molti giorni e le plurime celebrazioni che sono dedicate alla memoria dei trapassati, *mumera* che i vivi devono ai morti, due cicli festivi sono attestati nel più antico feriale romano, il calendario cd. numano, il cui nucleo di feste *litteris maioribus* risale certamente al più alto arcaismo (anteriore all'ultima fase monarchica, momento nel quale venne definitivamente 'congelato')²: il 21 febbraio la sigla *Fera* indica i Feralia, festa pubblica e giorno conclusivo del novendiale dei privati Parentalia; il 9, 11 e 13 maggio, a giorni alterni, l'abbreviazione *Lemur* designa i Lemuria³. La simultanea presenza di due ricorrenze di carattere ufficiale dedicate ai morti ha sempre creato tra gli studiosi un certo imbarazzo. Le due commemorazioni, per le quali la nostra fonte privilegiata è rappresentata dai Fasti di Ovidio (Feralia: 2, 533-570; Lemuria: 5, 419-492), sono state spiegate, se attribuite entrambe ai morti (e non a demoni infernali di altra natura)⁴, quasi unanimemente in termini di duplicazione oppure di opposizione e complementarità (morti buoni vs. morti malvagi; morti con discendenza vs. morti senza discendenza; *inbumati* vs. *insepulti*, etc.): con il presente contributo cercheremo di (di)mostrare i limiti del modello fondato sulla polarizzazione, proponendo, in cambio, un'interpretazione costruita sulla diacronia (l'opposizione e la complementarità tendono a prevedere la sincronia) e sull'evoluzione delle concezioni inerenti al culto dei morti e degli antenati (da leggere parallelamente alle trasformazioni che investono la società), postulando un cambio quantitativo e qualitativo tra i Lemuria, celebrati in onore dei morti (della famiglia: la morte è un 'affare di famiglia') che cagionano soprattutto timore, e i Parentalia, in cui originariamente si onorano alcuni morti (i *parentes*), defunti che si 'ergono' al di sopra degli altri e che più degli altri possono essere definiti antenati (malgrado il concetto di 'antenato' non sia esente da ambiguità)⁵, e dai quali si spera la protezione sulla progenie e la punizione delle trasgressioni compiute in seno alla famiglia.

Parentalia e Feralia

I Parentalia, *dies parentales* (definiti da Ovidio – *Fast.* 2, 34 – anche *dies ferales*) in cui si esegue la *parentatio tumulorum*⁶, venivano celebrati a febbraio (mese di purificazioni: *februa Romani dixerè piamina patres*)⁷ tra l'ora sesta delle idi⁸ e il 21, e ripropongono nella durata di 9 giorni il novendiale che segue la morte (o l'*inbumatio*)⁹: *dies religiosi* in cui i templi permangono chiusi, i matrimoni non vengono celebrati, i magistrati si mostrano "in veste di privati"¹⁰ (privi di *insignia*) e i vivi visitano le tombe onorando piamente i morti, si aprivano con una *parentatio* eseguita dalla *virgo Vestalis* – per niente chiara relativamente ai destinatari¹¹ – e si concludevano con la festa pubblica dei Feralia, *ultima placandis manibus illa dies*¹².

Lo scopo dei Parentalia, al pari di quello delle altre celebrazioni in onore dei defunti (poco importa se di alcuni o di tutti), è noto, e consiste in termini generali nel *manes placare* (verbo denominativo con il significato di rendere favorevoli), propiziazione con cui si rendono benevole – o quantomeno non malevole – le *umbrae*, così come è noto, nel complesso, il carattere più propriamente rituale¹³, presentato dalle fonti come *iusta ferre*¹⁴ o *iusta dis Manibus solvere*¹⁵.

Seguendo l'esempio delle cerimonie eseguite da Enea, modello archetipico, sul tumulo del padre Anchise (Verg. *Aen.* 5, 42-105; Ov. *Fast.* 2, 533-570), i vivi portano (il pellegrinaggio dei vivi per offrire *epulae* è alla base della paretimologia antica di *Feralia* – da *ferre* –, non corretta a livello linguistico, ma non per questo meno indicativa) semplici doni sulle tombe (*tegnla porrectis satis est velata coronis / et sparsa fruges parcaque mica salis, / inque mero mollita Ceres violaeque solutae*)¹⁶. Ovidio dipinge un quadretto modesto e frugale (non troppo diverso è quello tratteggiato secoli più tardi da Ausonio)¹⁷: la sobrietà è consona ai Mani, che *parva petunt*, e prediligono la *pietas* alla ricchezza¹⁸, la memoria, le preghiere e le giuste parole (*preces et sua verba*) all'ostentazione¹⁹.

Ma i *manes* a febbraio (e non solo a febbraio) non si accontentano unicamente di *parva*, e di certo non disdegnano doni più ricchi, come chiaramente dimostra l'altra paretimologia di *feralia* ricordata da Festo (75 L.): *Feralia dis manibus sacrata festa, a ferendis epulis, vel a feriendis pecudibus appellata*. Nonostante Ovidio (che tuttavia non esclude altro rispetto ai *parva*: *nec maiora veto*), il sacrificio sembra costituire una caratteristica, e nient'affatto secondaria (definente a tal punto da dar origine a un'altra paretimologia)²⁰, del culto omaggiato agli antenati: è infatti il momento del sacrificio ad inaugurare i Parentalia prototipici in onore di Anchise.

Le rappresentazioni offerte da Virgilio e Ovidio non mancano di esaustività e dettagli (sebbene non del tutto convergenti)²¹, ma ciononostante gli aspetti dei Parentalia che andrebbero delucidati non sono pochi. Non sappiamo con certezza se i sacrifici fossero eseguiti unicamente nel giorno dei Feralia, per il quale sono testimoniati da Verrio Flacco/Festo, oppure anche nei giorni previ (così sembrerebbero far pensare tanto Virgilio quanto i calendari: *inferias mittere* delle *parentationes* poteva prevedere anche sacrifici)²². Ignoriamo se in età tardo monarchica (*terminus post quem non* per l'introduzione della festa nel calendario) i Parentalia durassero nove giorni (i Saturnalia raggiungono solo progressivamente la durata di 7 giorni) e, in caso affermativo, se prevedessero o meno delle differenze qualitative tra i singoli *dies*, o, se non altro, tra il primo e l'ultimo²³ (nei 'Parentalia' di Virgilio al primo giorno corrispondono i sacrifici, all'ultimo i *ludi*)²⁴. Non ben chiari sono il rapporto tra *parentalia*, nome parlante, e il meno ovvio *feralia*²⁵, e di conseguenza quello tra le *parentationes* attestate dai calendari nel (e a partire dal) 13 e i Feralia del 21 descritti da Ovidio, sebbene l'immagine che emerge (in età imperiale) sia quella di *dies parentales* (o *ferales*) come giorni (tutti) delle *parentationes* (i termini con cui

Ovidio descrive i *feralia* sono in effetti riconducibili a una *parentatio*)²⁶.

Non ultimo il problema del novendiale: i nove giorni dei Parentalia sono modellati sul novendiale funerario, che la critica moderna tende a contare a partire dalla sepoltura²⁷ e a identificare con le *feriae denicales*²⁸, sebbene l'analisi delle testimonianze letterarie (da affrontare dettagliatamente in altra sede) inviti piuttosto a inquadrarlo come l'intervallo che intercorre tra il decesso (morte fisica ma non culturale: il defunto è, per dirla con Ernesto De Martino, “un cadavere vivente”)²⁹ e il *novendiale sacrificium* che *mortuo fit nona die qua sepultus est*³⁰. La definizione esatta della temporalità del novendiale funerario non è questione di poco conto giacché dalla simbologia di questo dipende, ovviamente, il valore ideologico dei Parentalia. La centralità rituale del nono giorno dopo il decesso è confermata dalle fonti antiquarie³¹, che tendono a condensare in un unico *dies*, palesemente il più importante, il sacrificio novendiale, l'*ossilegium* e l'*inhumatio*³², atto con cui si conclude il duplice processo di separazione del morto dai vivi e dei vivi dal morto (morte culturale, fine del lutto, reintegrazione della famiglia *funestata* tra i vivi e integrazione del morto tra i morti – e tra i vivi, ma sotto ‘altra’ forma –)³³, sia in caso di inumazione, sia in caso di incinerazione (attraverso la pratica dell'*os resectum*)³⁴, e atto fondante del *sepulchrum* (trasformazione religiosa e giuridica del *locus* da *purus* a *religiosus*)³⁵. Nonostante tale concentrazione rituale sia, almeno in parte, artificiale (in *CIL* VI 6220 deposizione delle ossa nella tomba e sacrificio novendiale risultano chiaramente separati)³⁶, certo è il valore del *sacrificium novendiale*, con cui si chiudono ritualmente, come attesta Apuleio, le celebrazioni solenni da compiersi *apud tumulum*³⁷ e la famiglia mette fine al lutto, la cui durata era fissata in nove giorni³⁸: in questo stesso *dies* sarebbero stati celebrati anche *ludi novendiales* in onore del defunto³⁹ e, stando a Petronio, un banchetto⁴⁰.

Al termine di tale rapido (oltreché parziale) riesame delle testimonianze relative al novendiale funerario, credo che possiamo confermare la perfetta simmetria tra questo e i nove giorni dei Parentalia, i quali, tra l'inizio delle *parentationes* del 13 e i Feralia del 21, riattualizzano ogni anno l'insieme delle celebrazioni – sacrifici, banchetti e *ludi* – che nei nove giorni successivi al decesso sancivano da una parte la purificazione della famiglia⁴¹ e dall'altra l'ingresso del defunto in una dimensione altra (divina), e che culminavano con i riti *apud tumulum*, gli stessi attestati epigraficamente ed eseguiti da Enea nei ‘Parentalia’ in onore di Anchise: la perfetta corrispondenza (anche terminologica) tra i due sistemi è definitivamente confermata da Donato, per il quale con il *nonus dies* dopo la morte *parentalia concluduntur*⁴².

Ubi mortua ero, parentabis mihi et invocabis deum parentem: la parentatio

La *parentatio* è l'azione rituale specifica dei Parentalia⁴³. Il termine, benché in senso lato possa essere usato come sinonimo di *inferias mittere*, in senso proprio, come già da tempo notato⁴⁴, è altro: è l'atto del *parentare*, un verbo delocutivo (derivato da

una locuzione)⁴⁵, come *salutare, salvare, negare, quiritare*, ma anche *triumphare* e *ovare*. Il ‘dire’ ha prodotto il verbo e da questo si è formato il sostantivo. È ovvio che la locuzione, relativamente a una cerimonia – *parentatio*, ma lo stesso vale anche per *triumphus* e *ovatio*⁴⁶ –, rappresenta il momento saliente della stessa, o comunque la peculiarità che la definisce nominalmente: il grido “*Io triumphē*” per il trionfo, l’esclamazione “*εὐαί*” o “*εὐοῖ*” per l’*ovatio*⁴⁷, l’invocazione “*parens*” per la *parentatio*.

Che tale locuzione fosse in possesso di un marcato valore rituale lo dimostra un frammento della nota epistola indirizzata da Cornelia al figlio Gaio Gracco⁴⁸: *Sed si omnino id fieri non potest, ubi ego mortua ero, petito tribunatum; per me facito quod lubebit, cum ego non sentiam. Ubi mortua ero, parentabis mihi et invocabis deum parentem. In eo tempore non pudebit te eorum deum preces expetere, quos vivos atque praesentes relictos atque desertos habueris?*

Cornelia ci offre uno spaccato degli onori che riceverà *post mortem*: entrerà nel novero dei *di parentes* o *divi parentum*⁴⁹ (ritengo equivalenti le due espressioni e, sulla scorta di una proposta di Maurizio Bettini, tenderei a considerare “che la formula *divi parentum* ne presupponga una, più ampia, del tipo *di [manes] parentum*”)⁵⁰ e come *deus parens* verrà invocata (*deus* e non *dea parens* giacché *masculino genere parentem appellabant antiqui etiam matrem*)⁵¹, non un privilegio straordinario ma, come testimonia Servio (*ad Aen.* 5, 47: *apud Romanos defuncti parentes dei a filiis vocabantur*), un gesto dovuto e ordinario per i genitori morti (la cui antichità è diversamente confermata dalla menzione dei *divi parentum* nelle *leges regiae*), *parentes* che diventano *di parentes* attraverso una serie di riti specifici (necessari per consentire la trasformazione in antenati e la distinzione rispetto agli altri morti: probabilmente il ‘sistema’ dei nove giorni di celebrazioni successive alla morte era in origine destinato ai *parentes* defunti).

Ora, la descrizione fatta da Ovidio dei Feralia è, a tutti gli effetti, una *parentatio*⁵², e tra gli atti devozionali propri della celebrazione sono annoverati anche *preces ... et sua verba* (*Fast.* 5, 542), certamente un riferimento alla ritualità verbale del *parentare*. È possibile apprezzare in Virgilio e in Livio, rispettivamente nelle parole che Enea indirizza ad Anchise (*salve, sancte parens*) e nella preghiera che viene rivolta a Romolo al momento della scomparsa nelle vicinanze della *palus Caprae* (*volens propitiussuam semper sospitet progeniem*)⁵³, una eco della formularità e delle finalità del *parentare*: non soltanto proclamare ritualmente *deus parens* l’avo defunto, ma anche invocare la protezione sulla progenie, e, per estensione, sulla famiglia, le proprietà e le attività, soprattutto quelle agricole (in tal senso – ma il discorso ci porterebbe troppo lontano – acquista pieno valore la sostanziale coincidenza temporale tra la rischiosa torrefazione del farro dei Fornacalia e i Parentalia)⁵⁴.

La *parentatio* sancisce ritualmente, una volta contestualizzata, la sopravvivenza culturale del morto, stabilita al momento del funerale (stando a Plutarco, che cita espressamente Varrone, i Romani proclamavano l’avvenuta deificazione dei pa-

dri - solo i genitori! - al rinvenimento del primo osso tra le ceneri)⁵⁵, e ‘rinnovata’ ogni anno a febbraio: invocare (con tutto ciò che comporta il valore performativo della parola) il defunto come *deus parens* significa riconoscere al morto (individualmente inteso) non semplicemente una sorta di generica sopravvivenza (garantita, a quanto sembra, a tutti) ma la capacità di continuare a svolgere il proprio ruolo di *parens* anche dopo la fine della vita corporale, vegliando, come fa un genitore, sui figli/discendenti⁵⁶, e facendo “rispettare i rapporti di convivenza e di gerarchia interni alla *domus*”⁵⁷ (punendo le trasgressioni). Nella sua (apparente) semplicità, il *parentare* nasconde una concezione della morte e del morto antitetica a quella, largamente diffusa, per cui “uscito dalla comunità dei vivi e dalla storia, escluso dalla cultura, il morto entra a fare parte di un insieme indistinto nel quale ogni differenza si annulla e l’identità del singolo si indebolisce e scolora sino a confondersi con la folla dei trapassati”⁵⁸.

I defunti onorati a febbraio si collocano, evidentemente, agli antipodi rispetto a quei morti che sono “concepiti come una comunità anonima, innumerevole e silenziosa ... dove l’identità del singolo non esiste più e l’identità collettiva ha valenza contraria rispetto a quella dei vivi”⁵⁹.

I parentes dei Parentalia

Parentalia, *parentatio* e *di parentes* sono concetti indubbiamente arcaici, ma le nostre fonti non risalgono oltre l’età tardo-repubblicana e l’immagine che ci offrono è quella a loro contemporanea. Come lo studio di Fanny Dolansky ha ben mostrato⁶⁰, e come dimostra la documentazione letteraria ed epigrafica, i *Parentalia* appaiono, a partire dalla fine della repubblica, come una tipica festa dei morti, dedicata alla totalità dei cari estinti (genitori, fratelli, sorelle, figli): tra repubblica e impero (quasi) tutti i morti vengono onorati a febbraio (Ausonio celebra ben 32 membri morti della sua famiglia), e (quasi) tutti i morti sono considerati esseri divini⁶¹ (ma: la natura divina degli *dei ex hominibus facti* non era di certo la stessa di quella degli *dei perpetui*)⁶².

La realtà non era affatto tale in origine: *Parentalia* e *parentatio* sono nomi parlanti, ‘fossili’ linguistici di una ritualità risalente in cui la venerazione e il riconoscimento come antenati erano riservati soltanto ad alcuni defunti, quelli che in vita poterono fregiarsi del titolo di *parens*, participio del verbo *pario* intrinsecamente vincolato al partorire prima (da cui, probabilmente, Parca) e, per (precoce) estensione, al più generale concetto del generare poi⁶³. Con *parentes* non si indicano, come sarebbe logico aspettarsi, soltanto le madri, ma entrambi i genitori, *pater* e *mater*, più il padre perché *parens* è di genere maschile, e, in termini giuridici, successivamente, anche nonni e bisnonni (*avus et avia, proavus et proavia*)⁶⁴.

La contraddizione tra uso comune e uso proprio del termine *parentare*, segno evidente del cambio dei tempi, delle credenze e delle pratiche culturali (e al con-

tempo indizio della ritualità più risalente dei Parentalia), è citata da Quintiliano come un esempio di catacresi⁶⁵: *eo magis necessaria catachresis, quam recte dicimus abusivem, quae non habentibus nomen suum accommodat quod id proximo est: sic ... apud Tragicos 'Aegialeo parentat pater'*.

Nonostante i destinatari del culto si siano ampliati (parallelamente all'ampliamento semantico di *parentes* che diventerà verticalmente un sinonimo di *maiores* e *superiores* ed orizzontalmente un equivalente di *propinqui*)⁶⁶ fino a far coincidere le due nozioni di antenati e morti, il carattere precipuo dei Parentalia è da riconoscersi nel culto dei *parentes*/genitori che *dei a filiis invocantur*, quindi, e come logica evoluzione, nella commemorazione di quella catena di *parentes parentum* (genitori dei genitori) in cui si intrecciano più generazioni di antenati, secondo uno schema di legittimazione verticale che risulta particolarmente funzionale in un sistema socio-politico di tipo gentilizio⁶⁷.

Quali sono i morti dei Lemuria?

I Parentalia, la più vivida espressione della *pietas* con cui i figli onoravano i padri trasformandoli in antenati⁶⁸, rappresentano (e rappresentavano ancor più in origine) una festa che ogni anno, riproponendo nella scansione temporale le tappe del rito di passaggio dalla condizione umana a quella divina, (ri)celebra con *preces, ludi*, sacrifici e banchetti i defunti assurti al rango di *di parentes*⁶⁹ e non coincidenti, ovviamente, con tutti i morti, "giacché se tutti gli antenati sono morti non tutti i morti sono antenati"⁷⁰.

Se nei Parentalia gli antenati vengono onorati individualmente, di giorno e in prossimità delle tombe (alterità spaziale dei morti rispetto ai vivi: *tumulus* vs. *domus*)⁷¹, le caratteristiche dei Lemuria sono, al contempo, decisamente affini e profondamente diverse.

A maggio, altro mese adatto alla commemorazione dei defunti⁷², *maiorum nomine dictus*⁷³, a giorni alterni, il 9, 11 e 13, si situa un'altra *placatio manium* (Ov. *Fast.* 5, 422: *inferias tacitis Manibus illa dabunt*), dedicata ai *lemures* e all'*umbra* di Remo: Ovidio, anche in questo caso la nostra fonte privilegiata (*Fast.* 5, 419-492), oltre al notissimo rituale realizzato in casa dal *pater familias*, attesta celebrazioni eseguite presso le tombe⁷⁴, fornendo un'immagine della parte non domestica della festività per niente antitetica rispetto ai Parentalia di febbraio (e anche a maggio, come tre mesi prima, i templi rimangono chiusi e i matrimoni sono vietati)⁷⁵.

Il problema più rilevante concerne la natura dei lemuri (indicati da Ovidio semplicemente come *manes* o *animae silentum*)⁷⁶, entità sul cui carattere e sulla cui origine molto si è scritto. La critica moderna tende a identificare i *lemures*, poggiandosi su alcune delle (relativamente tarde) fonti, con gli spiriti ostili, e perciò da temere, di coloro che hanno subito una morte prematura o violenta⁷⁷, *revenants* insoddisfatti attaccati alla materialità della vita e in cerca di vendetta⁷⁸, quelle *umbrae* che sono

destinate a vagare per 100 anni nei celeberrimi versi di Virgilio, o per il tempo che era stato loro assegnato dal fato (il *legitimum tempus fati*)⁷⁹.

Ma siamo proprio sicuri che fosse questa la più antica percezione dei *lemures* e che nei Lemuria vada riconosciuta la *placatio* pubblica e privata dei *revenants*? Certe contraddizioni non sono passate inosservate: soprattutto mal si comprende “perché la turba maligna degli ‘esclusi’ dovrebbe insidiare i viventi solo una volta all’anno”, giacché “la presenza nella casa degli ospiti ultraterreni non è né casuale né eccezionale, ma si configura come qualcosa di previsto e, per così dire, normale”⁸⁰.

Ai *revenants* poco si addice certamente l’immagine offerta da Ovidio, per il quale, malgrado la festa sia stata creata in onore di Remo, vittima di una morte violenta e prematura (forse una delle cause, come vedremo, dell’estrema deriva ostile dei *lemures*), i defunti di maggio sono, come quelli onorati nei Parentalia, *manes paterni*.

La negatività dei *lemures* è però indiscutibile ed è confermata dalla precoce assimilazione alle *larvae* (parola d’etimo incerto, probabilmente connessa a *lares*)⁸¹, che risale almeno a Verrio Flacco (Paul. Fest. 77 L.: *Nam et Lemuralibus iacitur larvis*) e sarà più tardi riproposta da Agostino, in uno dei tentativi di categorizzazione delle plurime tipologie di esseri divini *ex hominibus facti*⁸², e da Nonio Marcello (135 L.: *Lemures, larvae nocturnae et terrificationes imaginum et bestiarum*)⁸³.

La visione moderna si basa essenzialmente su Porfirione (ca. 200 d.C.), che presenta i *lemures* come *umbrae vagantes hominum ante diem mortuorum et ideo metuentdae*⁸⁴, e sull’ancor più netta definizione fornita dallo Pseudo-Acrone, che assimila i *lemures* alle *umbrae terribiles biothanatorum* (una sottocategoria degli *aboroi*)⁸⁵, ma probabilmente i due commentatori “may be narrowing the meaning of Lemures or committing an anachronism in defining them as the souls of the prematurely or violently dead”⁸⁶: una lettura non limitata alle poche parole testé citate rende evidente la dipendenza dei due commentatori dall’immagine dei Lemuria (paretiologia, istituzione in onore di Remo, coincidenza con i Parentalia – *id est Parentalia* –) elaborata o resa celebre da Ovidio⁸⁷.

Quella dei *revenants* è una concezione diffusa, ben studiata, e confermata da innumerevoli confronti etnografici⁸⁸. Tra gli autori latini, a Tertulliano, che riunisce e combina “vague distinctions that had been floating around for centuries”⁸⁹, si deve una semplice ma ordinata tassonomia dei “restless dead”: per lo scrittore cristiano tre sono le categorie di morti destinati a non essere ammessi negli Inferi, *ataphoi*, *aboroi* e *biaiothanatoi*⁹⁰. La testimonianza di Tertulliano sembrerebbe di fatto confermare indirettamente le definizioni di Porfirione e dello Pseudo-Acrone, ma la questione si complica se prendiamo in esame la notissima descrizione virgiliana dell’Ade, nella quale le uniche *animae* alle quali Caronte non concede il passaggio dell’Acheronte, il limite senza ritorno, la barriera che non può essere attraversata due volte⁹¹, appartengono agli *insepulti*⁹².

In Virgilio quanti sono morti prematuramente (gli infanti) e quanti hanno abbandonato la terra in modo violento (indica quattro gruppi di *biaiothanatoi* innocenti: i condannati a morte con false accuse, i suicidi, i morti d'amore e i guerrieri caduti in battaglia)⁹³ sono collocati al di là del fiume infernale⁹⁴. Sebbene non manchino nell'immaginario virgiliano degli inferi contraddizioni interne e, probabilmente, semplificazioni⁹⁵, certo è che il poeta colloca al di qua dell'Acheronte esclusivamente gli *insepulti*. Paradigmatico il caso di Palinuro: morto anzitempo e in modo violento, a impedirgli l'accesso agli inferi è soltanto, come esplicitamente affermato da Virgilio, la mancanza di sepoltura⁹⁶. Non possiamo addentrarci in una questione la cui vasta complessità non potrebbe essere contenuta nelle presenti pagine, ma è comunque possibile sostenere, tenendo però in considerazione quanto le credenze ultramondane siano fluttuanti e siano state oggetto di modificazioni nel corso del tempo, che la 'via romana' al mondo ultraterreno (la sede dei defunti – variamente definita come *Styx*, *Tartara*, *Avernus*, *Orcus* – rappresenta un'altra *crux*)⁹⁷, ritualistica e giuridica, non sembra tenere in grande considerazione né la condotta morale né il tipo o il momento della morte, ma – 'interessata' più ai vivi che ai morti – pare dipendere (quasi) esclusivamente dalla corretta esecuzione dei riti: l'ortoprassi e l'adempimento delle obbligazioni rituali (*iusta facere*) rappresentano la maggiore garanzia di pace tanto per i vivi quanto per i morti (ricordo che l'inadempimento da parte dell'erede degli *iusta* si paga con la vita)⁹⁸. Si potrebbe ipotizzare, nonostante le definizioni elaborate in un momento in cui è impossibile distinguere le concezioni 'genuinamente' (uso in senso molto lato il termine) romane dalle speculazioni escatologiche di matrice greco-ellenistica, che i *lemures* vadano identificati con gli *insepulti*, i morti che più degli altri sono in grado di generare terrore⁹⁹.

Ma anche la proposta *lemures/insepulti* non risulta affatto convincente¹⁰⁰: non solo nessuna fonte relaziona la mancanza di sepoltura con i Lemuria, ma Ovidio, al contrario, non manca di ricordare, oltre al riferimento alle commemorazioni eseguite nei pressi delle tombe (*Fast.* 5, 480: *positis iusta feruntur avis*), che Remo, il *lemur* prototipico, aveva correttamente ricevuto tutte le onoranze funebri (*Fast.* 5, 451-452: *Romulus ut tumulo fraternas condidit umbras, et male veloci iusta soluta Remo*). Diversamente dalle testimonianze appena menzionate, Apuleio e Marziano Capella non definiscono negativamente i *lemures*: il primo vi riconosce una macrocategoria coincidente con tutti gli spiriti dei defunti (distinti poi in base alla condotta di vita – da cui dipende anche l'attitudine *post mortem* verso i vivi – in *lares*, se buoni, *larvae*, se malvagi, o *manes*, se dallo statuto incerto)¹⁰¹, mentre per il secondo con *lemures* si indicherebbero gli spiriti ancora attaccati al corpo (prima di essere differenziati, come in Apuleio, in *lares*, *larvae* o *manes*)¹⁰².

Una concezione neutra sembra espressa anche dallo scoliasta di Persio che li identifica semplicemente (così già Ovidio) con i *manes*, e definisce i Lemuria come i giorni in cui *manes placantur*¹⁰³.

Come si può apprezzare il quadro non è affatto nitido e le fonti manifestano incertezza circa la reale natura dei *lemures*, un termine, tra l'altro, sicuramente arcaico ma non attestato in letteratura prima del I secolo a.C.¹⁰⁴, forse perché, come proposto da George Thaniel, tabuato¹⁰⁵, oppure perché sostituito da un altro d'uso più corrente (seguendo Apuleio: *manes?*).

Per quanto concerne l'etimologia, il latino *lemures* viene sovente accostato al greco λάμια/Λάμια (demone, fantasma, mostro antropofago) e λαμυρός (vorace), ma tra i termini, d'origine probabilmente non indoeuropea, non sembra esserci una relazione diretta¹⁰⁶. Sebbene la questione esuli completamente dalle nostre competenze, è comunque difficile negare l'esistenza di un qualche rapporto, verosimilmente nella direzione indicata da Michiel de Vaan (origine indipendente da un termine non indoeuropeo: di sostrato?), con λάμια/Λάμια e λαμυρός¹⁰⁷. In tal senso i *lemures* potrebbero essere associati alla semantica della 'voracità': d'altronde a livello etnografico i morti che periodicamente e ritualmente fanno ritorno nel regno dei vivi sono quasi sempre rappresentati come affamati (oltreché come potenzialmente pericolosi, soprattutto per l'agricoltura)¹⁰⁸.

Vetus sacrum

L'attenzione di Ovidio, come quella dei moderni (Ovidio però non si dimentica delle celebrazioni presso le tombe, mentre i moderni talvolta sì), è stata attirata quasi esclusivamente dalla cerimonia notturna, privata¹⁰⁹, *vetus* e quasi dimenticata, officiata dal *pater familias*¹¹⁰ per allontanare gli spiriti dalla propria dimora (*ut tectis exeat umbra suis*) e sovente descritta come un esorcismo o un atto di magia ("black magic" secondo Littlewood)¹¹¹, ma, più propriamente e più semplicemente, un *vetus sacrum*, definizione di Ovidio confermata anche da Varrone (*in sacris*)¹¹².

La ritualità, dal sapore profondamente arcaico e a tutti nota, consta di tre momenti¹¹³:

1) la preparazione: il *pater familias* si alza a mezzanotte, a piedi nudi, esegue preliminarmente il gesto protettivo delle dita unite per evitare che si avvicini l'*umbra* (*occurrat tacito ne levis umbra sibi*) e rende, con l'abluzione, le mani pure.

2) la 'contrattazione': il celebrante si gira (*vertitur*), raccoglie delle fave nere e le getta alle proprie spalle ripetendo, senza voltarsi, per nove volte la formula "*haec ego mitto, his ... redimo meque meosque fabis*", convinto che le fave vengano raccolte dall'*umbra*.

3) il congedo: si lava di nuovo le mani, percuote degli oggetti bronzei e ordina all'*umbra* di uscire dalla casa, ripetendo per nove volte la formula all'imperativo "*manes exite paterni*".

Il rito è terminato e il *pater familias*, finalmente, *respicit, et pure sacra peracta putat*.

Potremmo dilungarci sui singoli elementi sui quali è costruito il rituale – il contatto diretto con la terra; la solennità ‘magica’ e performativa del tre volte tre¹¹⁴; la gestualità apotropaica delle dita (‘mano fica’); l’importanza attribuita alla direzione dello sguardo¹¹⁵; la simbologia delle fave¹¹⁶; l’uso del bronzo, materiale notoriamente più puro del ferro, etc. –, ma gli aspetti che in questa sede maggiormente ci interessano sono il tipo di relazione che si stabilisce tra il *pater familias* e i *lemures*, e l’identità, nella logica interna dei versi del poeta di Sulmona, dei *lemures* o del *lemur placato* (Ovidio usa il singolare *umbra*).

John Scheid¹¹⁷ ha brillantemente definito la cerimonia come una sorta di banchetto al contrario: in piedi, e non seduti; con gli alimenti gettati a terra e non posti su una tavola (le fave nere, il caratteristico cibo dei morti, presente anche nella ritualità dei Parentalia e delle *parentationes*)¹¹⁸; di spalle e non faccia a faccia. In realtà più che a un banchetto assistiamo a una delicata transazione dal sapore quasi giuridico – ma di carattere sacro – tra debitori e creditori appartenenti a mondi diversi: dirimente è l’uso, nella formula riportata da Ovidio (malgrado le possibili alterazioni dovute alle esigenze metriche, sembra tutto sommato autentica, compreso il *manes paterni*)¹¹⁹, del verbo *redimere*, un termine tecnico – come tecnico nella formula ovidiana è *mittere*, usato specialmente per le offerte di carattere infernale¹²⁰ –, che indica il riscatto di chi versa in uno stato di schiavitù o prigionia (numerosi esempi già in Plauto e Terenzio)¹²¹, ma che in tale contesto funerario non sembra altra cosa che un equivalente di *solvere*¹²². La relazione, che abbiamo definito tra creditori e debitori, non è tuttavia una peculiarità dei Lemuria ma piuttosto una delle caratteristiche (romane) dei rapporti tra vivi e morti (anche, ovviamente, dei Parentalia): è implicita nel concetto stesso di *iustaolvere* (o *iusta facere*), l’insieme delle obbligazioni che, quasi da ‘contratto’ (i vincoli tra i due mondi sono regolati dallo *ius*), i vivi (e soprattutto l’erede) devono ai defunti.

Da quest’ottica i *lemures*, pretendendo quanto è loro dovuto, non si discostano dai *manes placati* nei Parentalia. Le diversità non mancano, ma riguardano altro, i luoghi, i tempi e i modi del *solvere* o *redimere*: i *lemures* (e non i *manes* dei Parentalia) sono – e qui si apprezza la peculiarità dei Lemuria – *vagantes* e non rimangono quieti, *siti*, nei sepolcri o nell’Ade (*Orcus*), presentandosi di notte nelle case dei vivi per la riscossione delle offerte (i *manes* di febbraio non sono *vagantes*, ma possono diventarlo se trascurati)¹²³.

E stando alle parole di Ovidio le somiglianze con i Parentalia vanno oltre e interessano anche i destinatari della cerimonia. Malgrado la critica moderna (non tutta)¹²⁴ segua ciecamente le indicazioni (anacronistiche e viziate dalla paretimologia dello stesso Ovidio) di Porfirione e dello Pseudo-Acrone, la logica interna del *vetus sacrum* così come presentato da Ovidio obbliga, combinando

l'uso del singolare *umbra* con il *manes paterni* dell'ordine conclusivo (un plurale con valore di singolare), a identificare l'*umbra* allontanata dalla casa con quella del padre – o tutt'al più di un avo – del *pater familias*¹²⁵. È certamente possibile (ma ben poco plausibile) pensare che Ovidio sia in errore e che le formule e i protagonisti del rito siano frutto di una ricostruzione letteraria e fantasiosa, ma, limitandoci all'analisi del passo e al messaggio trasmesso, altre spiegazioni sono difficilmente accettabili: gli stessi padri defunti onorati piamente come *divi parentum* a febbraio sembrano essere protagonisti anche delle cerimonie di maggio¹²⁶, conclusione perfettamente consona all'idea dei Lemuria come unica festa dei morti prima dell'introduzione dei Parentalia.

Conclusioni

Da quanto fin qui sostenuto, emerge con una certa chiarezza l'inconsistenza di quelle rigide opposizioni tra Parentalia e Lemuria fondate dicotomicamente sui binomi buoni-cattivi (i *lemures* incutono di certo più timore dei *di parentes*, ma tutti i morti sono temibili e potenzialmente dannosi, soprattutto quando non ricevono gli *insta*), *manes-lemures* (evidentemente tanto i *lemures* quanto i morti dei Parentalia appartengono alla macrocategoria dei *manes*)¹²⁷, *sepulti-insepulti*¹²⁸.

Più consistente potrebbe sembrare (ma solo apparentemente) l'idea di costruire la complementarità Parentalia-Lemuria sulla discendenza come discriminante, presupponendo, quindi, una netta polarizzazione della morte, nonché una sostanziale contemporaneità tra le due celebrazioni dalla cui unione la totalità dei morti riceverebbe gli *insta*. Questa è la soluzione maggiormente accettata dagli studiosi¹²⁹. Ma non convince: oltre a mal esplicitare le profonde differenze e le profonde assonanze rituali tra le due celebrazioni (esemplare il diverso trattamento letterario – specchio della diversa ritualità – riservato alla *faba*: gettata nel corso dei Lemuria – *iacitur* –, altrimenti usata durante i Parentalia – *adhibetur sacrificiis* –), è palesemente contraddetta dalle stesse fonti (da Ovidio, da Apuleio, Macrobio e dallo scoliasta di Persio).

Un'altra possibilità, postulando un progressivo ma radicale cambio – in senso ristrettivo – del valore semantico dei *lemures* e rammentando che tutti gli antenati sono morti ma non tutti i morti sono antenati, è quella di scorgere nei Parentalia una commemorazione selettiva (dedicata, come abbiamo visto, in origine solo ad alcuni morti) e nei *Lemuria* una festa celebrata in onore della totalità dei morti (tutti i *manes parentes* e morti anzitempo)¹³⁰.

È infatti ragionevole domandarci se dietro le peculiarità rituali che contraddistinguono le due ricorrenze non si debba riconoscere una diversa concezione della morte e delle relazioni tra vivi e morti: le *umbrae* che tornano annualmente (e ritualmente) presso le case, che vagano di notte e il cui contatto visivo viene evitato dal *pater familias* potrebbero rappresentare uno stadio altro (anteriore: come

anteriori sarebbero i Lemuria per Ovidio) rispetto a quello espresso dai Parentalia (incentrato su quel concetto di antenato “che trasforma il morto indigente e terrificante in un essere potente e benefico, almeno nei riguardi dei suoi discendenti”)¹³¹.

Ora, nonostante il carattere sfavorevole e malefico proiettato, salvo alcune eccezioni, sui *lemures* almeno dalla tarda repubblica (comunque a svariati secoli di distanza dall’istituzione delle celebrazioni di maggio) e ribadito ancora nel VI secolo d.C. dal *malos lemures* di Prisciano¹³² sia fuori discussione (ma: tutti i *manes* sono potenzialmente sfavorevoli e malefici), in virtù di tutte le incongruenze che abbiamo qua e là messo in luce, credo infatti che un’altra domanda, premettendo la certezza dell’essere *vagantes* dei *lemures*, dovrebbe sorgere spontanea: i *lemures* sono *vagantes* e negativi perché *ataphoi*, *aboroi* o *biaiothanatoi*, oppure sono stati identificati (posteriormente) con i *revenants* proprio perché *vagantes*? E quanto può aver pesato nella costruzione dell’immagine dei *lemures* l’ordinata e schematica simmetria (e la falsa paretimologia) per cui a Romolo, onorato nelle vesti di Quirino nel giorno centrale dei Parentalia, fa da *pendant* Remo, il fratello morto violentemente alla cui memoria sono invece dedicati i Lemuria?

Mi chiedo – retoricamente – se non sia stata la natura originaria (e comune a tutti i morti) di temibili *umbrae vagantes* (almeno una volta all’anno, ma: *nocte vagae ferimur, nox clausas liberat umbras*)¹³³ ad aver determinato (parallelamente al processo di addomesticazione culturale della morte: almeno a partire da un certo momento i morti che tornano sono sempre inquieti e ostili) la più tarda, e non da tutti accettata, identificazione dei *lemures* con *aboroi* e *biaiothanatoi*, *vagantes* non perché ‘semplicemente’ morti ma perché morti ‘male’, e perciò insofferenti e vendicativi (allo stesso modo si spiega anche l’assimilazione con le *larvae*, prima demoni tormentatori – da cui *larvatus*/posseduto –, quindi *umbrae* aggressive)¹³⁴.

Credo conveniente, nonostante l’esiguità dei dati, mettere in rapporto l’ideologia che soggiace dietro la ritualità domestica dei Lemuria con quella, fortemente conservativa, dei *manes* (i *boni* per antifrasi), massa indistinta di *umbrae* definite – come i *lemures* – sempre al plurale¹³⁵, potenzialmente (e realmente) negative e pericolose¹³⁶, secondo i principi di un immaginario assai risalente che diverge da quello che permea il culto prestato individualmente nel corso dei Parentalia, selettivo e più ‘disciplinato’, sicuramente localizzato e fondato sulla memoria e sulla perpetrazione dell’identità personale dell’antenato benevolo dal quale si spera la protezione sulla progenie (*“uti volens propitius suam semper sospitet progeniem”* della *parentatio* contro *“haec ego mitto, his ... redimo meque meosque fabis”* dei Lemuria). Ed è legittimo, proseguendo in questa linea interpretativa, identificare nei Lemuria, come già da altri fatto¹³⁷, i giorni in cui era consentito (perché ritualmente regolamentato e governato) che la schiera indistinta delle *umbrae*, folla confusa e indeterminata dei trapassati in cui si sfumava l’identità personale dei defunti (un culto ai *manes* o alla relazionata Mania è attestato, non certo casualmente, per l’11

maggio, il giorno centrale del triduo dei Lemuria, dalla nota MA, sciolta come *Maniae* o *Manibus*, dei *Fasti Antiates Maiores*)¹³⁸, facesse ritorno nelle proprie case, secondo una visione della morte e dei morti – rientro massivo, “con la sua espressione di rischiosità collettiva periodizzata”¹³⁹, seguito o meno da un’espulsione rituale, corrispondente a un periodo cardine del calendario agricolo – della quale numerosi sono gli esempi a livello etnografico (molti riportati dallo stesso Franz Cumont)¹⁴⁰.

Alla luce della parziale coincidenza dei soggetti interessati, Parentalia e Lemuria rappresenterebbero, corretto quanto stiamo sostenendo, due diverse vie (entrambe fondate sul concetto dello *iusta solvere*) per regolare le relazioni con i morti¹⁴¹, prodotto di un’evoluzione (“deux stratifications de la mentalité humaine ... deux attitudes successives en face de la mort”)¹⁴² in cui progressivamente alla collettività si affianca (senza sostituirla) l’individualità, alla *domus* il *tumulus*, all’incertezza che produce timore la fiducia, al ‘morto’ l’ ‘antenato’¹⁴³.

L’analisi delle pratiche funerarie e dei corredi tombali potrebbe aiutare a contestualizzare cronologicamente tale ‘rivoluzione’ (soprattutto se, come crediamo, i Parentalia sono speculari alla ritualità del novendiale funerario), ma non è certo questa la sede per passare in rassegna i dati archeologici del periodo anteriore a quello che abbiamo fissato come *terminus post quem non* (l’ultima fase della monarchia)¹⁴⁴.

La conservazione della specificità individuale, la proiezione nel mondo ultraterreno dello status rivestito sulla terra e la protezione esercitata sui discendenti sono senza dubbio risultati di un processo lungo, che, nitidamente percepibile nel suo esito ultimo negli antenati che sfilano nei funerali aristocratici d’età repubblicana¹⁴⁵, risultava già sostanzialmente concluso nella vicina Etruria nel VII-VI secolo a.C. nei – soltanto per fare alcuni esempi – *maiores* del tetto della Regia di Murlo¹⁴⁶, nelle due figure maschili in trono scolpite nella Tomba delle Statue di Ceri (metà del VII sec. a.C.: probabilmente i *patres* dei defunti), a Cerveteri nelle 5 statuine di terracotta – tre maschili e due femminili – della Tomba delle Cinque Sedie (ca. 630 a.C.)¹⁴⁷, nonché, sempre a Cerveteri, nei podi a gradini dei tumuli (funzionali al raggiungimento della sommità per l’esecuzione dei rituali, *iusta* in latino) e a Cortona nella splendida gradinata del Melone II del Sodo. È lecito tuttavia risalire (ben) oltre, e rintracciare i prodromi (ma attenzione: solo quelli visibili materialmente, per cui il dato archeologico non indica un *post quem* ma un *ante quem* o al massimo un *circa quem*) della formazione culturale degli antenati ‘vicini’ – *di parentes* (altra cosa sono i *lares*, il cui rapporto con i *di parentes*, qualora si accetti la tesi di Samter, sarebbe quello di antenati ‘lontani’ rispetto ad antenati ‘vicini’) –¹⁴⁸ nelle trasformazioni della società – dei vivi e, di riflesso, di quella dei morti (malgrado le realtà funerarie non consentano sempre una totale equazione tra le due) –¹⁴⁹, che investono l’area laziale a partire dall’età del bronzo finale e

proseguono lungo l'età del ferro¹⁵⁰, riscontrabili nell'eccezionalità delle deposizioni di alcuni, pochissimi, individui (da riconoscersi, soprattutto, nei detentori del potere politico-militare e/o religioso) che si differenziano nettamente dal resto della massa¹⁵¹.

A quest'ultimo periodo si datano, tra gli altri, due straordinari documenti provenienti, ancora una volta, dall'Etruria che attestano con forza gli esordi (materialmente percepibili) del culto degli antenati¹⁵²: la celeberrima figurina maschile collocata sullo spazio frontonale di un'urna a capanna (forse da Bisenzio), chiaro antecedente dei *maiores* di Murlo (e degli avi della reggia virgiliana di Latino)¹⁵³, e a Veio quello che è con ogni probabilità l'*heroon* di un personaggio d'eccezione (capostite o fondatore) venerato per tre secoli in mezzo al pianoro di Piazza d'Armi¹⁵⁴.

Ora, agli albori dell'età del ferro, si coglie a livello di cultura materiale l'emancipazione dei *di parentes* dalla turba confusa e indefinita dei *manes/lemures*, degli antenati ("vicini") dai morti, processo la cui continuità culminerà nella venerazione di quasi tutti i morti nel corso dei Parentalia e nella quasi esclusiva identificazione dei *lemures* con i *revenants*.

È noto come molti dei rituali, delle credenze e delle celebrazioni calendariali affondino le proprie radici in un periodo remotissimo (gli stessi *Salii* non sono altro che dei capi-sacerdoti dell'età del ferro 'imbalsamati'): tra questi possiamo annoverare anche la concezione che sta alla base del culto dei Lemuria, morti della famiglia soprattutto da temere¹⁵⁵, e quella più recente, ma risalente almeno all'VIII secolo (chiaro indizio di un'avvenuta metamorfosi ideologica è ora la comparsa nei corredi funerari di armi di dimensioni reali e non defunzionalizzate), che soggiace dietro la deificazione dei *parentes*, antenati benevoli venerati nel corso dei Parentalia.

*Alessio Quaglia è Dottore di Ricerca in Scienze delle Religioni presso l'Università Complutense di Madrid.

Note

¹Prop. 4, 7, 1-2.

²Seguo la datazione proposta da Coarelli 2010. Sul calendario, vd. Kirsopp Michels 1967.

³Altre feste: Rosalia, Violaria e celebrazioni di carattere anniversariale.

⁴Stramaglia 1999, 18 e 33 pensa che in origine i *lemures* fossero, al pari delle *larvae*, entità demoniache.

⁵Chambert-Loir, Reid 2002, xix: “The term ‘ancestors’ has two different meanings ... The first embraces all genealogical forebears, however distant; the second is the limited category of forebears regarded as more potent than others, whose prominence the living society acknowledges”. Sellato 2002, 13-14: “not everybody becomes an ancestor ... in my view ancestors are only a selected few among the multitude of ordinary deceased forebears”. Ma Sheils 1975, 428: “ancestor worship refers to the belief in, and often the propitiation of, the spirits of the dead”. Di norma i morti di morte violenta e prematura (‘the bad dead’) vengono esclusi dal novero degli antenati. Nelle pagine seguenti si applicherà la definizione di antenati soltanto ai *parentes* onorati nel corso dei Parentalia. Ciò tuttavia non esclude che seguendo altre classificazioni potremmo definire antenati tutti i morti e quindi anche quelli placati durante i Lemuria. In base all’influenza esercitata sui vivi, Swanson 1960 ha distinto quattro categorie di antenati/morti (inactive, active, aid or punish, invoked); Tatje, Hsu 1969, sei (neutral spirits, undifferentiated spirits, malicious-capricious ancestral spirits, punishing ancestral spirits, reward-punishing ancestral spirits, benevolent-rewarding ancestral spirits); Sheils 1975, quattro (absent, otiose, active, supportive). Tanto riferendoci a due diverse concezioni relative agli antenati quanto distinguendo tra culto dei morti di famiglia e culto degli antenati, è comunque evidente l’esistenza di differenze sia qualitative sia quantitative tra Lemuria e Parentalia.

⁶Pol. Silv. *Fast.* febr. 13; *CIL* I² p. 259: *parentatio tumulorum incipit*.

⁷Ov. *Fast.* 2, 19.

⁸Ad attestare che le cerimonie cominciassero a mezzogiorno (dato indicativo perché in opposizione alla mezzanotte dei Lemuria) è Giovanni Lido (*de mens.* 4, 29). Su mezzogiorno e mezzanotte come caratteristici momenti (antitetici: l’uno favorevole, l’altro no) di contatto tra i mondi, Stramaglia 1999, 47-48.

⁹Sui novendiali, Sabbatucci 1988, 47; Harmon 1978, 1600-1603. Prima del *funus* il morto non è ancora ‘totalmente’ morto, mentre al termine dell’*inhumatio* e dell’*ossilegium* è già compiutamente entrato in una dimensione altra rispetto a quella dei vivi. Sui riti di passaggio, vd. Van Gennepe 1909; Hertz 1928; Izard, Smith 1979. Relativamente alla realtà funeraria romana, vd., almeno, Maurin 1984; Scheid 1984; Lindsay 2000.

¹⁰Lyd. *de mens.* 4, 29.

¹¹Philocal. *Fast.* febr. 13; *CIL* I² p. 258. A chi fosse dedicata la *parentatio* eseguita dalla Vestale, presumibilmente la *Vestalis maxima*, non è chiaro: se Mommsen (*ad CIL* I² 309) proponeva che beneficiaria del rito fosse Tarpea, in onore della quale Dionigi d’Alicarnasso (*Ant. Rom.* 2, 40, 3) ricorda delle libazioni annuali, Sabbatucci 1988 ha suggerito invece che la *parentatio* venisse eseguita in onore di Romolo. La proposta di Mommsen, rifiutata da Latte 1960, 111 n. 2, ritenuta non sicura da Scullard 1981, 75, è accettata, tra gli altri, da Dolansky 2011, 128. Per Le Bonniec 1969 e Saquete 2000, 52 la *parentatio* potrebbe coincidere con quei rituali di carattere funerario ed espiatorio che annualmente – teste Plut. *QR* 96 – venivano officiati in onore delle Vestali che erano

state seppellite vive nel *campus sceleratus*. Brelich 1955, 107 n. 29 pensava invece che la *parentatio* della Vestale potesse essere dedicata “ai morti privi di discendenti o comunque trascurati dal culto privato”. Il rito, attestato unicamente da una fonte tarda (il calendario di Filocalo è della metà del IV secolo d.C.), potrebbe anche non appartenere al nucleo originario (monarchico) delle celebrazioni dei Parentalia.

¹²Ov. *Fast.* 2, 570.

¹³Wissowa 1912, 232-239.

¹⁴Ov. *Fast.* 2, 569.

¹⁵Macr. *Sat.* 1, 13, 3: *Lustrari ... eo mense civitatem necesse erat, quo statuit ut iusta dis Manibus solverentur.*

¹⁶Ov. *Fast.* 2, 537-539.

¹⁷Sulla rappresentazione dei Parentalia di Ausonio, vd., con bibliografia precedente, Dolanski 2011.

¹⁸Ov. *Fast.* 2, 533-536: *Est honor et tumulis, animas placare paternas, / parvaque in exstructas munera ferre pyras. / parva petunt manes: pietas pro divite grata est / munere.*

¹⁹Ov. *Fast.* 2, 541-542: *Nec maiora veto, sed et his placabilis umbra est: / adde preces positis et sua verba focis.*

²⁰Scheid 1984, 133-134 riduce il sacrificio cruento alle *parentationes* pubbliche.

²¹I passi di Ovidio e Virgilio vengono dettagliatamente esaminati da Scheid 2005.

²²Verg. *Aen.* 5, 42-105: nei Parentalia in onore di Anchise il novendiale si apre con un sacrificio e si conclude con dei giochi. Nelle fonti epigrafiche i sacrifici sono attestati per il *dies parentaliorum*, evidentemente, data la menzione al singolare, l'ultimo, coincidente con i Feralia. Un esempio: *sacrificis die parentaliorum* in onore di Iunia Libertas di Ostia (*AE* 1940, 94).

²³Per Scheid 2005, 177: “Après l'ouverture de la Fête des morts (*Parentalia*), on laissait passer huit jours qui correspondaient à une période de deuil, avant de célébrer le sacrifice-banquet en l'honneur du défunt (*Feralia*)”.

²⁴*Ludi* in occasione dei Parentalia, sebbene costituissero una ‘eccezione’ per pochi, sono variamente attestati. A Miseno, Q. Cominius Abascantus, nella metà del II secolo d.C., lasciò disposizioni affinché si eseguissero in suo onore *die parentaliorum* sacrifici e *ludi gladiatorii*. Vd. D'Arms 2000.

²⁵Scheid 2005; De Sanctis 2007, 489 definisce il rapporto tra Parentalia e Feralia “un altro capitolo irrisolto della storia della religione romana”. Per l'etimologia di Feralia, vd. de Vaan 2008, 211-212.

²⁶Parentalia e Feralia vengano usati come sinonimi: Ausonio chiama Parentalia i Feralia del 21 (nella *praefatio*: *Titulus libelli est Parentalia. Antiquae appellationis hic dies et iam inde ab Numa cognatorum inferis institutus*), e Ovidio definisce i giorni dedicati ai morti tanto *dies parentales* quanto *dies ferales*.

²⁷Opinione predominante espressa, tra gli altri, da Sabbatucci 1988, Belayche 1995 e Scheid 2005.

²⁸Cic. *Leg.* 2, 55: *Nec uero tam denicales, quae a nece appellatae sunt, quia residentur mortuis, quam ceterorum caelestium quieti dies feriae nominarentur, nisi maiores eos qui ex hac uita migrassent in deorum numero esse uoluissent*; Fest. 61 L.: *denicales feriae colebantur cum hominis mortui causa familia purgabatur. Graeci enim νέκρω mortuum dicunt*. L'etimologia antica, da *nex*, è accettata, tra gli altri, da Dyck 2004 e de Vaan 2008, 407-408.

²⁹Per la “ideologia del cadavere vivente”, vd. De Martino 1958. Se in caso di incinerazione l'*inburnatio* non viene fatta coincidere dalle fonti con il *funus*, in caso di inumazione la sepoltura era la logica conclusione del trasporto del cadavere.

³⁰Porph. *ad Hor. Epod.* 17, 49. Si tratta del primo sacrificio in onore del morto, dal momento che la *porca praesentanea* del giorno dei funerali era dedicata a Cerere, o a Tellus e Cerere. Sulla *porca praesentanea* e il connesso banchetto del giorno dei funerali, il *silicernium*, vd. Le Bonniec 1958; Scheid 1984; Scheid 2005.

³¹Cruq. *ad Hor. Epod.* 17, 47: *apud antiquos moris fuit, ut triduo corpus defuncti iaceret domi ... et post tridu-*

um in rogam ponebatur ... item post triduum cinis in urnam condebatur et tumulo mandabatur. Serv. ad Aen. 5, 64: et sciendum quia apud maiores ubiubi quis fuisset extinctus, ad domum suam referebatur ... et illic septem erat diebus, octavo incendebatur, nono sepeliebatur.

³²L'inhumatio consente alla famiglia di riacquisire lo stato di purezza, vd. Varro *Ling.* 5, 23: *et quod terra sit humus, ideo is humatus mortuus, qui terra obrutus; ab eo qui Romanus combustus est, si in sepulcrum eius abiecta gleba non est, aut si os exceptum est mortui ad familiam purgandam, donec in purgando humo est opertum, ut pontifices dicunt, quod inhumatus sit, familia funesta manet.*

³³De Martino 1955a; De Martino 1955b; De Martino 1958. Per Fowler 2004, p. 81, i riti "associated with the dead may not be aimed at removing them from society, as we might expect, but at reintegrating them into society as different kinds of entities, different orders of person".

³⁴Sull'os resectum, da ultimi, Scheid 2007; Graham 2011.

³⁵Cic. *Leg.* 2, 22: *Nec tamen eorum ante sepulcrum est quam iusta facta et porcus caesus est. Et quod nunc communiter in omnibus sepultis uenit usu, ut humati dicantur, id erat proprium tum in iis, quos humus iniecta contexerat, eumque morem ius pontificale confirmat. Nam priusquam in ossa iniecta gleba est, locus ille ubi crematum est corpus, nihil habet religionis; iniecta gleba tum et illic humatus est, et sepulcrum uocatur, ac tum denique multa religiosa iura complectitur. Dig. 11.7.2.5: Sepulcrum est, ubi corpus ossaue hominis condita sunt. Celsus autem ait: non totus, qui sepulturae destinatus est, locus religiosus fit, sed quatenus corpus humatum est. Monumentum est, quod memoriae seruandae gratia existat. Dig. 11.7.42: Monumentum generaliter res memoriae causa in posterum prodita: in qua si corpus uel reliquiae inferantur, fit sepulcrum. Vd. Ducos 1995.*

³⁶CIL VI 6220: *Antiochi l. hic ossa sita / sunt; amici contulerunt, curatoribus Pansa l., / Cisso l., Heracleone l. / Theophilo, Mithridate / Saluio, Nicarco, Agathone, / Philotimo, Musaeo; / consumptum est in funere / et in ossibus e[st] n[on] nouendi[alibus] / (denarios) CCCLXXX . Sul supporto lapideo si legge OSIBVS E/ /NNOVLNIN.*

³⁷Apul. *Metam.* 9, 31: *Iamque nono die rite completis apud tumulum sollempnibus.*

³⁸Aug. *Quaest. in Heptat.* 1, 172: *Nescio utrum inueniatur alicui sanctorum in Scripturis celebratum esse luctum novem dies, quod apud Latinos novendial appellant.* Cassio Dione (69, 10, 3) ricorda che alla morte di Plotina Adriano vesti per 9 giorni con abiti neri: Ὅθεν οὐ θαυμαστὸν εἶ καὶ τὴν Πλωτίναν ἀποθανοῦσαν, δι' ἧς ἔτυχε τῆς ἀρχῆς ἐρώσης αὐτοῦ, διαφερόντως ἐτίμησεν, ὡς καὶ ἐπὶ ἡμέρας ἐννέα μελανειμονῆσαι καὶ ναὸν αὐτῇ οἰκοδομῆσαι καὶ ὕμνους τινὰς ἐς αὐτὴν ποιῆσαι.

³⁹Serv. *ad Aen.* 5, 64: *Inde etiam ludi qui in honorem mortuorum celebrantur, novendiales dicuntur.*

⁴⁰Petron. *Sat.* 65: *Scissa lautum novendiale seruo suo misello faciebat, quem mortuum manu miserat ... tamen suaviter fuit, etiam si coacti sumus dimidias potiones super ossucula eius effundere.* Scheid 2005, 176-177 mette in rapporto il banchetto con il sacrificio ai Lari ricordato da Cicerone (*Leg.* 2, 55).

⁴¹Per una panoramica sulla morte come fonte di impurezza per la famiglia, vd. Lindsay 2000.

⁴²Donat. *ad Ter. Phorm.* 1, 1, 5: *in nuptiis etiam septimus dies instaurationem uoti habet, ut in funere nonus dies quo parentalia concluduntur.* Per il valore di *funus* come decesso, vd. Serv. *ad Aen.* 6, 8: *nam funestatus fuerat morte Palinuri, non quod eum viderat, sed quod funus agnoverat, id est doluerat; in eo enim est pollutio quod ait "casuque animum concussus amici", nam ipsa inpiant quae agnoscimur.*

⁴³Parentationes erano eseguite anche in altri momenti dell'anno: l'anniversario della morte era commemorato con una *parentatio* e nota è la *parentatio* eseguita dal *flamen* di Quirino a dicembre in onore di Acca Larentia.

⁴⁴Wagenvoort 1956, 290; Benveniste 1966; Bettini 2009.

⁴⁵Benveniste 1966.

⁴⁶Pocetti 2014.

⁴⁷Plut. *Mar.* 22: ὄβας δ' οὐ παρὰ τὸν εὐασμόν, ὡς οἱ πολλοὶ νομίζουσιν, ὁ θρίαμβος οὗτος ὀνομάζεται (καὶ γὰρ κάκεινον [ἔφ] εὐάζοντες καὶ ἄδοντες παραπέμπουσιν), ἀλλ' ὕφ' Ἑλλήνων εἰς τὸ σύνθηδες αὐτοῖς παρήκται

τούνομα, πεπεισμένων ἅμα καὶ Διονύσῳ τι τῆς τιμῆς προσήκειν, ὃν Εὖϊον καὶ Θριάμβον ὀνομάζομεν. Varro *Ling.* 6, 68: *sic triumphare appellatum, quod cum imperatore milites redeuntes clamitant per urbem in Capitolium eunti 'Io triumphe'; id a θριάμβῳ ac graeco Liberi cognomento potest dictum.*

⁴⁸Corn. Nep. fr. 1 Guillemin.

⁴⁹Nelle fonti sono presenti entrambe le espressioni: *dei parentes* e *divi parentum*. Il significato da attribuire al genitivo *parentum* è piuttosto discusso. Per Bömer 1943 era un *genitivus definitivus* (sul modello di *urbs Romae* o *flumen Rheni*). Per Dumézil 1974, 370 il genitivo *parentum* “conduit à faire reposer sur *divi* tout le poids du concept ... sans qu’il soit possible de préciser le rapport qui était senti entre ces «dieux» et les *parentes* ou ancêtres dont ils étaient les dieux”. Liou-Gille 1993, 109, genitivo partitivo: “les *divi Parentum* sont alors «ceux des parents qui sont divinisés»”. Altra l’esplicazione offerta da Wagenvoort 1956, 292: “the *di parentum* are not the divine ancestors themselves, but the gods which the ancestors used to worship”. Per Dubourdieu 1989, 99 la forma *divi parentum* è anteriore rispetto a *dei parentes*. Altre spiegazioni in Bettini 2009, 116-119. In questo contesto interscambiabili risultano anche le qualifiche di *dei* e *divi*. Vd. Serv. *ad Aen* 5, 45: *divum et deorum indifferenter plerumque ponit poeta, quamquam sit discretio, ut deos perpetuos dicamus, divos ex hominibus factos, quasi qui diem obierint; unde divos etiam imperatores vocamus. Sed Varro et Ateius contra sentiunt, dicentes divos perpetuos deos qui propter sui consecrationem timentur, ut sunt dii manes.*

⁵⁰Bettini 2009, 116-117. La formula è attestata in *CIL* VI 3597: *D(is) M(anibus) / parentium / D. Furius D.f. Vol(tinia) Octavius Octavianus, / Philippis, miles.*

⁵¹Paul. Fest. 137, 16 L. Sui *di parentes*, vd. Bömer 1943; Latte 1960, 98; Dubourdieu 1989, 98-101; Liou-Gille 1993; Bettini 2009, 87-126.

⁵²Scheid 2005.

⁵³Verg. *Aen.* 5, 80-81: *salve, sancte parens, iterum salvete recepti/ nequiquam cineres animaeque umbraeque paternae.* Con Wagenvoort 1956, 293: “These words ‘*Salve sancte parens*’ were, I think, obligatory for the beginning of the formulary of the *parentatio* and from this invocation of the *parens* the ceremony took its name”. Liv. 1, 16, 3: *Deinde a paucis initio facto, deum deo natum, regem parentemque urbis Romanae salvare universi Romulum iubent; pacem precibus exposcunt, uti volens propitius suam semper sospitet progeniem.* Con Wagenvoort 1956, 297: “*volens propitius semper sospitare progeniem suam* ... It certainly belonged to the usual formulary of the *parentatio*”.

⁵⁴Sabbatucci 1988. Lindsay 1998 ha comparato la concezione romana degli antenati con quella cinese, citando, come particolarmente indicativa la seguente frase (da Ahern 1973, 91 – altro lavoro di carattere comparativo tra il culto dei morti romano e quello cinese è Evans 1985 –): “the living hope to inspire a ... reciprocal response from the ancestors, to obtain through them the good life as they perceive it: wealth, rice harvests, and offspring”. La relazione con la ricchezza agricola è piuttosto evidente, tanto nel culto dei Parentalia, quanto in quello dei Lemuria (i riti per i *lemures* – 9, 11, 13 maggio – si alternano con la raccolta anticipata del farro eseguita dalle Vestali: su ciò Prosodcimi 1991), e non casualmente poi le due feste coincidono rispettivamente con l’avvento della primavera (marcato dall’arrivo del Favonio) e con l’inizio dell’estate (caratterizzato dal sorgere delle *Virgiliae*). Sulla coincidenza a livello etnografico tra feste dedicate ai defunti (in particolare quelle che prevedono il ‘ritorno’ dei morti) e calendario agricolo, vd. Lanternari 1959. Propp 1983, p. 58: “dalle viscere della terra i morti potevano inviare un raccolto buono o cattivo, potevano obbligare la terra a dare frutti od a trattenere le sue forze”. Di Nola 1970a, p. 286: “Si giunge, così, ad una correlazione diretta fra morti e benessere agricolo, nel senso che i defunti placati, dimoranti nel loro regno insieme agli altri antenati, agiscono positivamente nel ciclo di semina e crescita stagionale delle piante, attraverso i possibili contatti con la sede dei viventi e attraverso il loro ritorno annuale, in occasione della festa di Capodanno”. I morti non debitamente onorati (e

placati) possono arrecare danni ai campi e al raccolto. In tal ottica acquista pieno significato anche il rapporto (cronologico ma non rituale) tra Lemuria e raccolta anticipata del farro.

⁵⁵Plut. *QR* 14: καὶ γὰρ ἐπὶ τῶν τάφων ὡς φησι Βάρρων περιστρέφονται, καθάπερ θεῶν ἱερὰ τιμῶντες τὰ τῶν πατέρων μνήματα, καὶ καύσαντες τοὺς γονεῖς, ὅταν ὀστέω πρῶτον ἐντύχῳσι, θεὸν γεγονέναι τὸν τεθηκότα λέγουσι.

⁵⁶Fortes 1965 (relativamente ai Tallensi): “Ancestor worship is a representation or extension of the authority component in the jural relations of successive generations; it is not a duplication, in a super natural idiom, of the total complex of affective, educative, and supportive relationships manifested in child-rearing, or in marriage, or in any other form of association, however long-lasting and intimate, between kinsmen, neighbours, or friends. It is not the whole man, but only his jural status as the parent (or parental personage, in matrilineal systems) vested with authority and responsibility, that is transmuted into ancestorhood”.

⁵⁷Bettini 2009, 105. A p. 124: “Agli antenati morti veniva attribuita la capacità di mantenere un certo controllo sui discendenti vivi: quando un membro della famiglia commetteva una colpa (di violenza o di incesto) su un altro membro della famiglia, essi erano chiamati in causa”.

⁵⁸Borca 2001, 866.

⁵⁹*Ibidem*.

⁶⁰Dolansky 2011.

⁶¹Liou-Gille 1993, 114: “Nous devons donc conclure qu’à Rome tous les morts, ou presque, sont considérés comme des dieux. Ceux qui ne deviennent pas des dieux ne peuvent être que ceux qui n’ont pas reçu de funérailles régulières, à qui leur famille n’a pas rendu les honneurs qui leur sont dus, n’a pas fait ce que les Romains appellent *insta facere*”. Sullo stesso concetto ha insistito, recentemente, King 2009, 101 che così riassume le qualità di un dio: “The various types of Roman gods shared a few basic features, notably the power to affect humans, the ability and willingness to answer prayers, and the desire to receive worship from humans in return for granting benefits”.

⁶²Serv. *ad Aen* 5, 45. In tal senso emblematica è la notizia di Cassio Dione (56, 33, 1) relativa alla non partecipazione del *Divus Iulius* ai funerali di Augusto.

⁶³Pariente 1976.

⁶⁴Fest. 247 L.: *parens vulgo pater aut mater appellatur, sed iuris prudentes avos et proavos, avias et provias parentum nomine appellari dicunt. Dig. 50.16.51: Appellatione "parentis" non tantum pater, sed etiam avus et proavus et deinceps omnes superiores continentur: sed et mater et avia et proavia.*

⁶⁵Quint. *Inst. Orat.* 8, 6, 34.

⁶⁶Ernout, Meillet 1959, 482; Wilkinson 1964; Pariente 1976; Bettini 2009, 87-137.

⁶⁷Sabbatucci 1988, 59. Sul culto degli antenati come espressione della *gens*, vd. Torelli 2001.

⁶⁸Un meraviglioso esempio di *pietas* filiale, sebbene non riconducibile alla ritualità dei Parentalia, è ravvisabile nelle parole che Claudio Etrusco rivolge al padre defunto. Stat. *Silv.* 3, 3, 197-202: *hic manes, hic intra tecta tenebo: / tu custos dominusque laris, tibi cuncta tuorum / parebunt; ego rite minor semperque secundus / assiduas libabo dapes et pocula sacris / manibus effigiesque colam; te lucida saxa, / te similem doctae referet mihi linea cerae, / nunc ebur et fulvum vultus imitabitur aurum.*

⁶⁹La celebrazione dei *ludi* era nella visione di Agostino (*Civ. Dei* 8, 26) un’altra prova della natura divina che i Romani attribuivano ai defunti: *Varro dicit omnes ab eis mortuos existimari Manes deos et probat per ea sacra quae omnibus fere mortuis exhibentur, ubi et ludos commemorat funebres, tamquam hoc sit maximum divinitatis indicium quod non solent ludi nisi numinibus celebrari.* Alle *parentationes* può ragionevolmente essere attribuita anche la *circumambulatio* delle tombe attestata da Plutarco (Plut. *QR* 14). Lo stesso rituale, consono a celebrare le divinità, venne eseguito anche da Vitellio in onore di Caligola. Svet. *Vit.* 2, 5: *idem miri in adulando ingenii primus C. Caesarem adorare ut deum instituit, cum reuersus ex Syria*

non aliter adire ausus esset quam capite uelato circumuertensque se, deinde procumbens.

⁷⁰Sabbatucci 1988, 59.

⁷¹Ov. *Fast.* 2, 33: *placatis ... sepulchris*; Varro *Ling.* 6, 13: *ferunt tum epulas ad sepulcrum*; l'indicazione del calendario di Polemio Silvio: *parentatio tumulorum*.

⁷²Plut. *QR* 86.

⁷³Ov. *Fast.* 5, 427.

⁷⁴Ov. *Fast.* 5, 425-426: *iam tamen exstincto cineri sua dona ferebant, / compositique nepos busta piabat avi.*

⁷⁵Ov. *Fast.* 5, 485-488: *fana tamen veteres illis clausere diebus, / ut nunc ferali tempore operata vides; / nec viduae taedis eadem nec virginis apta / tempora: quae nupsit, non diuturna fuit.*

⁷⁶Ov. *Fast.* 5, 483: *mox etiam lemures animas dixere silentum*. Sul silenzio come caratteristica dei morti e in contrapposizione all'oralità dei vivi, vd. Bologna 1978; Borca 2001.

⁷⁷Ancora utile Jobbè-Duval 1924.

⁷⁸Sui "restless dead", vd. almeno Bremmer 1983, 101-108; Johnston 1999. Recentemente e da una prospettiva archeologica, Alfayé 2009.

⁷⁹Serv. *ad Aen.* 4, 386: *dicunt physici biothanatorum animas non recipi in originem suam, nisi uagantes legitimum tempus fati compleuerint*. Sul momento della morte, vd Isid. *Etym.* 14: *Tria sunt autem genera mortis: acerba, immatura, naturalis; acerba infantium, immatura iuuenum, merita, id est naturalis, senum*; Plin. *Nat.* 28, 2, 9: *ex omnibus bonis, quae homini tribuit natura, nullum melius esse tempestiva morte.*

⁸⁰Lugli 2008, 179-180.

⁸¹Recentemente, Guzmán Almagro 2013. L'identificazione *lemures-larvae* viene giustamente negata, tra gli altri, da Dumézil 1974, 373.

⁸²Aug. *Civ. Dei* 9, 11: *Dicit quidem et animas hominum daemones esse et ex hominibus fieri lares, si boni meriti sunt; lemures, si mali, seu laruas; manes autem deos dici, si incertum est bonorum eos seu malorum esse meritum. In qua opinione quantam uoraginem aperiant sectandis perditis moribus, quis non uideat, si uel paululum attendat? Quando quidem quamlibet nequam homines fuerint, uel laruas se fieri dum opinantur, uel dum manes deos, tanto peiores fiunt, quanto sunt nocendi cupidiores, ut etiam quibusdam sacrificiis tamquam diuinis honoribus post mortem se inuitari opinentur, ut noceant. Laruas quippe dicit esse nocios daemones ex hominibus factos. Sed hinc alia quaestio est. Inde autem perhibet appellari Graece beatos εὐδαίμονας, quod boni sint animi, hoc est boni daemones, animos quoque hominum daemones esse confirmandum.*

⁸³Sulle *larvae* come demoni maligni di origine umana anche Isid. *Orig.* 8, 11, 101: *Laruas ex hominibus factos daemones aiunt, qui meriti mali fuerint. Quarum natura esse dicitur terrere paruulos et in angulis garrire tenebrosis.*

⁸⁴Porph. *ad Hor. Epist.* 2, 2, 209: *Umbras vagantes hominum ante diem mortuorum et ideo metuendas. Et putant lemures esse dictos quasi Remulos a Remo, cuius occisi umbras frater Romulus cum placare uellet. Lemuria instituit, id est Parentalia, atque mense Maio per triduum celebrari solent ante additum anno mensem Februarum.* L'interpretazione di Porfirione è rigettata da Bömer 1958, 315.

⁸⁵Ps-Acr. *ad Hor. Epist.* 2, 2, 209: *Lemures proprie sunt umbrae mortuorum, quae apparentes hominibus solent eos terrere, et dicti Lemures quasi Remules a Remo, cuius umbram frater suus Romulus cum placare uellet, posteaquam eum occidit, lenaria ([leg.] lemuria [cum Porph.]) instituit, idest parentalia ([leg.] parentalia), idest annuersalia, quae mense Maio per triduum celebrantur. <lemures>. Umbras terribiles biothanatorum. Gli scholia dello Pseudo-Acrone si sarebbero stratificati tra il 400 e il VII secolo d.C., usando probabilmente come prima base il commento di Elenio Acrone (160-200 d.C.).*

⁸⁶Thaniel 1973, 184.

⁸⁷Sulla tecnica eziologica di Ovidio, vd. Porte 1985.

⁸⁸Una serie di indicazioni bibliografiche relative ad Africa e Indonesia in Bremmer 1983, 101 n. 84. Per la Grecia, vd. Johnston 1999.

⁸⁹Felton 1999a, 134-135 n. 25.

⁹⁰*Insepulti*: Tert. *De an.* 2-3. *Aboroi*: Tert. *De an.* 4-7. *Biaiothanatoi*: Tert. *De an.* 56, 8. Analisi in Waszink 1947.

⁹¹Verg. *Aen.* 6, 425: *euaditque celer ripam inremeabilis undae*; 6, 438-439: *Fas obstat, tristisque palus inamabilis undae / alligat, et nouiens Styx interfusa coeret.*

⁹²Verg. *Aen.* 6, 325-330: *Haec omnis, quam cernis, inops inhumataque turba est; / portitor ille Charon; hi, quos uehit unda, sepulti. / Nec ripas datur borrendas et rauca fluenta / transportare prius quam sedibus ossa quierunt. / Centum errant annos uolitantque haec litora circum; / tum demum admissi stagna exoptata reuisunt.*

⁹³Waszink 1949, 110. Alle 5 categorie di Virgilio Servio (*ad Aen.* 6, 426) ne aggiunge altre 4.

⁹⁴Sulle rappresentazioni dell'Ade romano, con particolare attenzione ai dannati, vd. Pettenò 2004.

⁹⁵È ipotizzabile che gli *aboroi* e i *biaiothanatoi* di Tertulliano rientrino nel novero degli *insepulti* di Virgilio (coincidenza per taluni individui di morte prematura, violenta e assenza di sepoltura): per esempio i naufraghi e quei giustiziati che riceverono anche l'estrema punizione del divieto di sepoltura. Vd. Lugli 2008, 118. Sul divieto di sepoltura, una "deliberate destruction of the identity of the deceased" (Hope 2000, 114), vd. Capocci 1956.

⁹⁶Verg. *Aen.* 6, 337-383.

⁹⁷Su *Orcus*, vd. Wagenvoort 1956, 102-131; Pariente 1954. La connessione etimologica con l'urna delle ceneri potrebbe essere una buona soluzione esplicativa.

⁹⁸Paul. Fest. 68 L.: *everriator: vocatur, qui iure accepta hereditate iusta facere defuncto debet, quae si non fecerit, seu quid in ea re turbaverit, suo capite luat. Id nomen ductum a verrendo. Nam exverrae sunt purgatio quaedam domus, ex qua mortuus ad sepulturam ferendus est, quae fit per everriatorem certo genere scoparum adhibito, ab extra verrendo dictarum.*

⁹⁹Nock 1950, 141: "The fact of death can evoke new and old fears alike, and, before its finality, rationalism wears thin. Yet as far as achori and biaiothanati were concerned, we can say that there was no such natural and universal ground for anxiety as there was about the lack of burial and of offerings at the grave". Per l'associazione tra storie di fantasmi e mancanza di sepoltura, vd. Felton 1999b, 9-12.

¹⁰⁰*Lemures/insepulti*: Warde Fowler 1889, 109 n. 3; Scheid 1984, 135; Prosdocimi 1991, 1309 (Prosdocimi 1996, 619): "*Lemures* 'vuoti' (come non sepolti)".

¹⁰¹Apul., *De deo Socr.* 15: *Est et secundo significatu species daemonum animus humanus emeritis stipendiis vitae corpore suo abiurans. Hunc vetere Latina lingua reperio Lemurem dicitatum. Ex hisce ergo Lemuribus qui posterorum suorum curam sortitus placato et quieto numine domum possidet, Lar dicitur familiaris; qui vero ob adversa vitae merita nullis [bonis] sedibus incerta vagatione ceu quodam exilio punitur, inane terriculamentum bonis hominibus, ceterum malis noxium, id genus plerique Larvas perhibent. Cum vero incertum est, quae cuique eorum sortitio evenerit, utrum Lar sit an Larva, nomine Manem deum nuncupant.* Dello stesso Apuleio anche *Apol.* 64: *At tibi, Aemiliane, pro isto mendacio dicit deus iste superum et inferum commearor utrorumque deorum malam gratiam semperque obuias species mortuorum, quidquid umbrarum est usquam, quidquid lemurum, quidquid manium, quidquid larvarum.*

¹⁰²Mart. Cap. 2, 162-163: *Manes, quoniam corporibus illo tempore tribuuntur, quo fit prima conceptio, etiam post vitam isdem corporibus delectantur, atque cum his manentes appellati Lemures. qui si vitae prioris adiuti fuerint honestate, in Lares domorum urbiumque vertuntur; si autem depravantur ex corpore, Larvae perhibentur ac Maniae. Manes igitur hic tam boni quam truces sunt constituti, quos ἀγαθούς et κακούς δαίμονας memorat Graia discretio.*

¹⁰³*Schol. Pers.* 5, 185: *Lemures autem deos manes dicit, quos Graeci demonas uocant, uelut umbras quandam habentes diuinitatem. Lemuria autem dicitur dies, quando manes placantur.*

¹⁰⁴Hor. *Epist.* 2, 2, 208-209: *Somnia, terrores magicos, miracula, sagas, / nocturnos lemures portentaque*

Thessala rides?

¹⁰⁵Thaniel 1973. Vd. anche Uría Varela 1997, 312-313; 320-324.

¹⁰⁶Walde, Hofmann 1938, 781-782 accettano il collegamento con i termini greci. Anche Ernout, Meillet 1959, 351 per i quali *lemures* è “sans doute non indo-européen”. L'accostamento con λάμια/Λάμια e λαμυρός è accolto anche da Schrijver 1991, 218, che non scarta totalmente l'origine indoeuropea, sebbene aggiunga che “the etymology is too insecure for any assumptions”. È invece ritenuta “formally impossible” la comparazione da de Vaan 2008, 233, nella cui opinione “Greek and Latin have both borrowed a non-IE (e.g. Anatolian/Etruscan) denomination for these spirits”. Secondo Chantraine 1974, 617-618 “le rapprochement ... est douteux”; per Beekes 2010, 830 “there seems no basis for the comparison of λαμυρός with Lat. Lemures”.

¹⁰⁷Suggestiva (ma poco plausibile) la proposta di Burkert secondo cui Lamia sarebbe un prestito dall'accadico, derivato dal demone orientale *lamaštu* (come Gello da *gallu*). Burkert 1992, 82-87; West 1991; West 1997, 58-59. Ma Johnston 1999, 169: “Caution is necessary here, however. Beliefs that express a culture's fears, as demonic beliefs frequently do, are more deeply embedded in that culture's cognitive map than are techniques and rituals”. Le stesse parole valgono, ovviamente, per Roma e i *lemures* (eppure, relativamente alla ritualità dei Lemuria, Meadows 2014, 124: “it is easy to see ancient and Eastern influences”).

¹⁰⁸Numerosi esempi in Lanternari 1959.

¹⁰⁹La proposta di vedere nei *sacra Argeorum* il lato pubblico dei Lemuria è del tutto inconsistente. Una relazione tra Argei e *lemures* è stata sostenuta, tra gli altri, da Frazer 1929; Harmon 1978; Nagy 1985; Ziolkowski 1998-1999; Graf 2000.

¹¹⁰Sul ruolo del *pater familias* come ‘sacerdote della famiglia’, Cato *agr.* 143, 1: *scito dominum pro tota familia rem divinam facere*.

¹¹¹Littlewood 2001, 925. Schilling 1969 opponeva la magia dei Lemuria alla *pietas* dei Parentalia.

¹¹²Non. 135 M. Varro *de Vita Populi Romani lib. 1*: ‘*quibus temporibus in sacris fabam iactant noctu ac dicunt se Lemurios domo extra ianuam eicere*’.

¹¹³Ov. *Fast.* 5, 419-444: *Hinc ubi protulerit formosa ter Hesperos ora, / ter dederint Phoebos sidera victa locum, / ritus erit veteris, nocturna Lemuria, sacri: / inferias tacitis manibus illa dabunt. / annus erat brevior, nec adhuc pia februa norant, / nec tu dux mensum, Iane biformis, eras: / iam tamen extincto cineri sua dona ferebant, / compositique nepos busta piabat avi. / mensis erat Maius, maiorum nomine dictus, / qui partem prisca nunc quoque moris habet. / nox ubi iam media est somnoque silentia praebet, / et canis et variae conticuistis aves, / ille memor veteris ritus timidusque deorum / surgit (habent gemini vincula nulla pedes), / signaque dat digitis medio cum pollice iunctis, / occurrat tacito ne levis umbra sibi. / cumque manus puras fontana perluit unda, / vertitur et nigras accipit ante fabas, / aversusque iacit; sed dum iacit, 'haec ego mitto, / his' inquit 'redimo meque meosque fabis.' / hoc novies dicit nec respicit: umbra putatur / colligere et nullo terga vidente sequi. / rursus aquam tangit, Temesaeaque concrepat aera, / et rogat ut tectis exeat umbra suis. / cum dixit novies 'manes exite paterni' / respicit, et pure sacra peracta putat.*

¹¹⁴Sul numero 3, Lease 1919.

¹¹⁵Ogden 2001, 172-173 n. 31.

¹¹⁶Gratuita e infondata l'ipotesi di Rose 1941 secondo cui il *pater familias* masticherebbe le fave prima di gettarle affinché i *lemures* pensino che “have devoured him”. Altrettanto quella di Meadows 2014, 123: “the original idea behind the use of beans was as a symbol for menstrual blood”.

¹¹⁷Scheid 1984.

¹¹⁸Paul. *Fest.* 77 L.: *fabam nec tangere, nec nominare Diali flamine licet, quod ea putatur ad mortuos pertinere; nam et Lemuralibus iacitur Larvis et Parentalibus adhibetur sacrificiis, et in flore eius luctus litterae apparere videntur*. Plin. *Nat.* 18, 118-119: *Praevalens pulmentari cibo, set hebetare sensus existimata, insomnia quoque*

facere, ob haec Pythagoricae sententiae damnata, ut alii tradidere, quoniam mortuorum animae sint in ea, qua de causa parentando utique adsumitur. Varro et ob haec flaminem ea non vesci tradit et quoniam in flore eius litterae lugubres reperiantur. Sul valore rituale delle fave, vd. Chirassi Colombo 1968. La ritualità del ‘gettare’ le fave trova un parallelo nelle azioni compiute dagli Arvali in onore della *mater Larum*, nel *cenam ... per clivum iactare*, su cui Scheid 1990, 588-598.

¹¹⁹Accettano la formula, tra gli altri, Banti 1929; Frazer 1929; Ferri 1955 (cambia l’ordine dei termini in *Manes paterni exite* per ricostruire un dimetro giambico catalettico). La negano: Rose 1941 (“a blunder of Ovid”); Bömer 1958 (un errore di Ovidio o un calco della formula d’espulsione pronunciata alla fine delle Antesterie: θύραζε κήρες, ούκέτ’ Ἀνθεστήρια); Latte 1960; Schilling 1969, 226 (il *manes paterni*, più appropriato ai Parentalia, sarebbe stato trasferito ai Lemuria per una sorta di “contagion religieuse”); Sabbatucci 1988, 203 (“potremmo considerare inventata da lui la formula in cui gli spettri da scacciare vengono chiamati *Manes paterni* invece che *Lemures*, quasi come una *parentatio* degli spettri quanto mai inopportuna in quella circostanza”); Lennon 2014. Più equilibrata la posizione di Dumézil 1974, 373: “La précision des règles inspire confiance, mais les formules ont été évidemment retouchées pour entrer dans le mètre, et l’on ne peut assurer que, dans l’exhortation finale, les esprits étaient en effet appelés *Manes paterni*”. Corretta la lettura di Meadows 2014, 116: “It is possible that Ovid was influenced in his choice of vocabulary by the elegiac meter of the poem. But it seems unusual that at a climax of the Lemuria rite, he chooses to use inaccurate vocabulary”.

¹²⁰Bömer 1958, 317.

¹²¹Alcuni esempi: Plaut. *Asin.* 106; *Pers.* 654; *Ter. Eun.* 74.

¹²²In Hor. *Od.* 1, 28, 34 (*teque piacula nulla resolvent*), *resolvere*, un composto di *solvere*, presenta un significato in tutto equiparabile a quello del *redimere* ovidiano.

¹²³Ov. *Fast.* 2, 546-554: *hinc populi ritus edidicere pios. / at quondam, dum longa gerunt pugnacibus armis / bella, Parentales deseruere dies. / non impune fuit; nam dicitur omine ab isto / Roma suburbanis incaluisse rogis. / vix equidem credo: bustis exisse feruntur / et tacitae questi tempore noctis avi, / perque vias Urbis latosque ululasse per agros / deformes animas, volgus inane, ferunt.*

¹²⁴Bettini 2009 è un’eccezione.

¹²⁵Sulla singolarità dell’*umbra* espulsa ha costruito la propria interpretazione Liou-Gille 2007. Secondo la studiosa, al termine del “bimestre della guerra” (l’espressione è di Torelli) il nuovo *pater familias* allontanerebbe lo spirito del precedente *pater familias* morto nel corso della guerra primaverile. La proposta è suggestiva ed ha il merito di contestualizzare la festa nel più alto arcaismo, tuttavia pare improbabile che un evento tanto extra ordinario come la morte in primavera del *pater familias* abbia dato origine a un triduo di celebrazioni il cui carattere pubblico, malgrado sia a noi sconosciuto, è confermato dalla presenza nel calendario. Più consistente l’ipotesi, connessa con la guerra primaverile, di Marcattili 2011, secondo cui i *lemures* andrebbero identificati principalmente con i morti in guerra. Sull’uso ovidiano del singolare: se non si tratta di una scelta dettata da esigenze metriche, è possibile pensare che, nonostante la presenza di una molteplicità di *lemures*, ritualmente l’interlocutore diretto del *pater familias* fosse il precedente *pater familias*, il defunto genitore. Sulla stretta relazione rituale tra figlio e padre defunto, che abbiamo già apprezzato a proposito dei Parentalia, vd., a livello etnografico, Fortes 1965 (in riferimento ai Tallensi: “Only a son can offer sacrifices to ancestors; and he can do so only if his relevant parent is dead, that is, if that parent has become an ancestor. Sacrifices to be pre-parental ancestor or ancestress can only be offered through a parent who has become an ancestor. Thus a man cannot offer sacrifices to his patrilineal ancestors of any generation whatsoever unless his own father is one of them”).

¹²⁶Thaniel 1973, 134: “Ovid’s confusing the *Lemures* with the *Manes*, and especially with the *Di*

Parentes, can be explained either as a result of poetic licence or as evidence of fact, namely that the *Lemuria* was indeed a festival for the propitiation of all dead, including the family-dead who could be thought capable of doing harm to their descendants”.

¹²⁷Thaniel 1973, 183: “we have a basis for distinguishing sharply between two different concepts of ghosts: the concept of the *Di Manes*, ‘the good spirits’, who were honoured under the official title of the *Di Parentes* ... and the concept of the *Lemures*, ‘the noxious spirits’”. Ancora Lennon 2014, 162, per cui i *lemures* “are typically grouped separately from the *Di Manes*”.

¹²⁸Si era pronunciato a favore di una sostanziale omogeneità tra Lemuria e Parentalia Danka 1976. Phillips 1992, 96-97: “Plausibly, then, we might view the two festivals as complementary, the Lemuria for all spirits in their baleful aspect, the Parentalia for their benevolent side which would most naturally include ancestors”.

¹²⁹Sostenuta da Sabbatucci 1988 (e da Prosdocimi 1991; Prosdocimi 1996), troverebbe una conferma nella mietitura anticipata del (non) farro realizzata dalle Vestali nei giorni adiacenti a quelli dei Lemuria: l’*ante diem* accomunerebbe farro e morti. Per Sabbatucci 1988, 206 le fave sarebbero state date ai lemuri in cambio del “farro sottratto”.

¹³⁰Già Simon 1723, 3, aveva inteso i *lemures* come “all Departed Souls”. Che i *manes* comprendano tutti i morti, compresi gli *aboroi*, lo dimostra la preghiera che veniva rivolta a Genita Mana – come ricordata da Plut. *QR* 52: Διὰ τῆ τῆ καλουμένη Γενεῖτη Μάνη κύνα θύουσι καὶ κατεύχονται μηδένα χρηστὸν ἀποβῆναι τῶν οἰκογενῶν; – affinché nessun nuovo nato diventasse *χρηστὸς*, buono, ovviamente nel senso di *manus* come membro dei *di manes*. A Genita Mana veniva anche offerto un cucciolo di cane, un *catulus* (Plin. *Nat.* 29, 58): la vita di un piccolo animale in cambio di quella del neonato.

¹³¹Sabbatucci 1988, 61. Definizione di antenato da Di Nola 1970b: “membro defunto di una famiglia o di un clan che veglia sui propri discendenti, essendo in grado di influire, positivamente o negativamente, sul loro destino”.

¹³²Pris. *peribeg.* 691-692: *Atque, malos lemures quod pellit munus, iaspim, nocturni manes fugitant quam membra tuentem.*

¹³³Prop. 4, 7, 89. vd. anche, nonostante la paretimologia, Fest. 146 L.: *Manes di ab auguribus invocantur, quod i per omnia aetheria terrenaque ma<nare credantur. Idem di su>peri atque inferi <dicebantur>*; Paul. Fest 147 L.: *Manes di ab auguribus vocabantur, quod eos per omnia manare credebant, eosque deos superos atque inferos dicebant.*

¹³⁴Serv. *ad Aen.* 6, 152: *apud maiores ... omnes in suis domibus sepeliebantur, unde ortum est ut lares colerentur in domibus; unde etiam umbras larvas vocamus a laribus.*

¹³⁵L’unica attestazione letteraria del termine al singolare è in Apul. *De deo Socr.* 15: *Manem deum.* Sull’uso di *manes* sempre al plurale, vd. Donat. *Gramm.* 4, 376.26: *Semper pluralia, ut Manes Quirites cancelli*; Pompon. *Gramm.* 5, 168, 4: *Quomodo hi faciles, horum faciliū, sic etiam Manes, Manium, Manibus*; 195, 38: *Numero singulari nemo dicit, hic Manis aut hic Manes aut hic Mania aut nescio quid tale*; 196, 7: *Sic habes facere horum Manium ...; bis et ab bis Manibus ...; tamen scire debes maiores nostros ista nomina numeri pluralis pro sua licentia protulisse. Licebat illis, et dicebant horum Maniorum et horum Manium. Qua ratione? Quoniam non poterat eis obicere inperitiam regulae sublatio numeri singularis*; Prisc. *Inst.* 2, 359, 5: *Hos Manes uel Manis.* Vd. King 2009, 104-105.

¹³⁶Fest. 132 L.: *Manuos in carminibus Saliaribus Aelius Stilo significare ait bonos; ut Inferi di Manes pro boni dicantur a suppliciter eos venerantibus propter metum mortis; ut immanes quoque pro valde <non bonis> dicantur.* Paul. Fest. 109 L.: *Matrem Matutam antiqui ob bonitatem appellabant, et maturum idoneum usui, et mane principium diei, et inferi di Manes, ut subpliciter appellati bono essent, et in carmine Saliari Cerus manus intellegitur creator bonus.* Paul. Fest. 133 L.: *Manues Aurelius significare ait bonos. Unde di Manes pro boni dicuntur a suppliciter eos venerantibus, propter metum mortis, ut inmanes quoque pro valde non bonis dicuntur.*

Serv. *ad Aen.* 1, 139: ‘*manum*’ enim antiqui bonum dicebant unde et ‘*mane*’ dicitur; quid enim melius? Et per antiphrasin ‘*manes*’ inferi, quia non sint boni. Serv. *ad Aen.* 3, 63: *manes sunt animae illo tempore, quo de aliis recedentes corporibus necdum in alia transierunt. sunt autem noxiae, et dicuntur κατὰ ἀντίφρασιν: nam manum, ut supra diximus, bonum est; unde et mane dictum est. similiter etiam Eumenidas dicimus, Parcas, bellum, lucum. alii manes a manando dictos intellegunt: nam animabus plena sunt loca inter lunarem et terrenum circum, unde et defluunt. Quidam manes deos infernos tradunt.* Serv. Dan. *ad Aen.* 3, 63: *quidam alios manes, alios deos infernos dicunt: plurimi ut deos caelestes vivorum, ita manes mortuorum tradiderunt. alii manes nocturnos esse eius spatii, quod inter caelum terramque est, et ideo umoris qui noctu cadit potestatem habere: unde mane quoque ab isdem manibus dictum.*

¹³⁷Banti 1929; Frazer 1929; Cumont 1949, 396-398; Lugli 2008, 179-180.

¹³⁸Varro *Ling.* 9, 61: *videmus enim Maniam matrem Larum dici; Fest. 114 L.: Manias autem, quas nutrices munitur parvulis pueris, esse larvas, id est manes deos deasque, quod aut ab inferis ad superos emanant, aut Mania est eorum avia materve.* Su Mania, vd. Tabeling 1932. L’arcaicità del culto di Mania è confermata dal rinvenimento a Laurentina di una brocchetta datata al VI secolo con graffita l’iscrizione *Manias*. Vd. Bedini 1979, 26; Torelli 2011.

¹³⁹Lanternari 1959, 411.

¹⁴⁰Lanternari 1959; Caforio 2000. Sulla ‘permeabilità’ delle barriere che dividono i due mondi, vd. Bernstein 1993, 84-106. Il ritorno e l’espulsione dei *lemures* coincidono con la raccolta anticipata del farro eseguita dalle Vestali, momento critico in cui le spighe sono in fiore o appena sfiorite e possono ancora soffrire i danni provocati dalle ultime, pericolosissime, ondate di freddo (giorni noti tutt’oggi come Santi di Ghiaccio): evidentemente la *placatio* dei *lemures* assicurava, secondo quel rapporto stretto che abbiamo già visto a proposito dei Parentalia tra morti e agricoltura, la buona riuscita del raccolto o, meglio, evitava che l’ira degli spiriti potesse nuocerlo. Più approfonditamente sulla giustificazione calendariale dei Lemuria e sulla connessione con le Vestali e la raccolta anticipata del (non ancora) farro in altra sede. Pedroni 2010-2011 mette in rapporto Parentalia e Lemuria con il ciclo della fava trimestrale, seminata a febbraio e raccolta a maggio. A p. 62: “Allo stesso modo, il gesto rituale di gettare fave nere dietro la schiena compiuto dal *pater familias* alle *Lemuria* di maggio, proprio nel periodo in cui avveniva la raccolta di quel legume, può essere interpretato sia come la distribuzione delle fave per nutrire e quindi placare le anime dei morti, sia come una contro-semina rituale per compensare la terra e gli abitanti delle sue profondità dei frutti che le venivano portati via”.

¹⁴¹I Lemuria troverebbero un parallelo, anche a livello formulare, nel θύραζε κήρες, οὐκέτ’ Ἀνθεστήρια con cui si concludevano le Antesterie: malgrado sussistano dubbi sull’identità delle Keres, la sovrapposibilità tra i due comandi è chiarissima (manifesta soprattutto nel θύραζε = *extra ianuam*). Sulla relazione tra Lemuria e Antesterie, vd. Rose 1948: per lo studioso in entrambe le celebrazioni si espellerebbero gli *insepulti*. Sulle Antesterie, vd. Bremmer 1983; Hamilton 1992; Robertson 1993; Humphreys 2004. Sulle difficoltà relative alle Antesterie, vd. Parker 2005, 291: “the problems of reconstruction, unfortunately, are much more severe in relation to the Anthesteria than any other major festival”. Per quanto qui ci interessa, vd. le conclusioni di Bremmer 1983, 123: “so far, it has not been convincingly proved that the Greeks in historical times believed in a periodic return of the dead”. Il comando (espresso all’imperativo) è una caratteristica delle operazioni magiche (p. es. *PGM VII* 686-702). I parallelismi formulari non sono certo sufficienti per sostenere un’origine greca dell’espressione rituale (Bömer 1958) o, addirittura, della cerimonia (Meadows 2014, 123: “This is a clear indication that charms were an influence on the formulae spoken at the Lemuria, and it reflects too, on the possible Greek origins of the festival”).

¹⁴²Schilling 1969, 227.

¹⁴³Nel definire i protagonisti dei Lemuria e quelli dei Parentalia, Schilling 1969, 224: “Il ne s’agit donc plus de fantômes redoutables, mais d’esprits familiers a qui on s’adresse avec respect et confiance”. Bailey 1907, 57: “At first, when his religion was one of fear, he regarded the dead as normally hostile, and their presence as something to be averted; this is the stage which gave birth to the Lemuria. As civilisation increased, and the sense of the unity of household and community developed, fear, proving ungrounded, gave place to a kindlier feeling of the continued existence of the dead as members of household and state, and even in some sense as an additional bond between the living: this is the period which produced the *sacra privata* and the Parentalia”.

¹⁴⁴Un indizio della maggiore antichità dei Lemuria e della recenziarietà dei Parentalia può, forse, essere ravvisato anche nel carattere dei *dies*: il triduo di maggio, a differenza delle feste di febbraio, è contrassegnato nei calendari dalla sigla N (*nefastus*). La caratterizzazione calendariale come strumento di datazione è proposta da Theodor Mommsen (*ad CIL* I² 309) e accettata da Attilio Degrassi e Scullard 1981, 74, rifiutata da Brelich 1955, 107 n. 31.

¹⁴⁵Almeno: Lucrezi 1986; Flower 1996; Pollini 2007; Pucci 2012. Sul ruolo degli antenati nella liminarietà della processione funeraria, vd. anche Lindsay 2000, 164: “The corpse is moving from the world of the living to join the ancestral group who are being impersonated by the actors”.

¹⁴⁶Edlund-Berry 1992.

¹⁴⁷Colonna, von Hase 1986, 40-41.

¹⁴⁸Lugli 2015, 49: “*Lares* e *di parentes* sembrano riflettere due diverse concezioni dell’oltretomba e avere una differente origine storica, ma dall’immaginario dell’età imperiale erano probabilmente posti in una relazione analoga a quella che nella cultura induista collega organicamente morti recenti e più antichi. Là i *pitṛ* ancora identificabili individualmente sono soltanto quelli delle ultime tre generazioni, e ogni defunto è destinato, col passare del tempo, a essere relegato nel gruppo degli antenati anonimi”. La bibliografia sui *lari* e la loro origine è semplicemente sterminata. Vd. i ‘classici’ Samter 1901; Wissowa 1912; Laing 1921; Tabelaing 1932; Holland 1937; Johnston 1939. Più recentemente, almeno Harmon 1978; Danka 1983; De Sanctis 2007; Torelli 2011; Flower 2017. In queste pagine non sono stati volutamente presi in esame i *lares* e le celebrazioni loro associate: malgrado a partire da un certo momento, cronologicamente assai risalente (e forse definibile), i *lari* vengano identificati (anche) con gli spiriti dei defunti, chi scrive non crede che la loro origine – come quella della *larvae* – vada ricercata nel reame dei morti (della stessa opinione – solo per citare il contributo più recente – Flower 2017).

¹⁴⁹D’Agostino 1985.

¹⁵⁰Mi limito a citare alcuni contributi recenti: Bietti Sestieri 2010; Bietti Sestieri 2011; De Santis 2011; Bietti Sestieri, De Santis 2012.

¹⁵¹Sulla relazione tra l’emergere dell’identità individuale nei contesti funerari e la crescita della complessità socio-politica, vd., malgrado inerente alla sola Tarquinia, Shipley 2016 (con bibliografia precedente sul tema).

¹⁵²Damgaard Andersen 1993; Torelli 1996; Jannot 2002; Bartoloni 2013.

¹⁵³Verg. *Aen.* 7, 170-191. Colonna 1986, 392: “È molto probabile che rozze immagini di antenati ... fossero poste nella realtà già sul tetto delle capanne villanoviane”.

¹⁵⁴La sepoltura di questo personaggio, delimitata e protetta da un recinto o da una sorta di piccola capanna, venne inserita nel IX secolo a.C. all’interno di una grande capanna ellittica (sostituita nel secolo successivo da un edificio ligneo di forma rettangolare e fornito di ante). L’immagine del defunto è stata suggestivamente identificata nella statua acroteriale con cane degli inizi del VI secolo a.C. rinvenuta non distante dalla tomba - *heroon*: se la proposta si rivelasse corretta, l’antenato di Veio sarebbe, in termini di iconografia romana, un *lar* (non è tuttavia da escludere che il cane vada

associato ad una divinità). Bartoloni 2007-2008; Bartoloni 2011. Contrario all'interpretazione del monumento come *beroon*, Torelli 2007-2008, 809-810: l'assenza di corredo e l'uso dell'inumazione hanno indotto lo studioso a leggere l'apprestamento alla luce della ritualità romana relativa al *fulgur conditum* e alla pratica di seppellimento dei *fulmine icti*.

¹⁵⁵Gli spiriti che nella classificazione di Tatje, Hsu 1969, 157 provocano “fear of arbitrary harm”. Vd. anche le tassonomie elaborate da Swanson 1960; Sheils 1975.

Bibliografia essenziale

- Ahern 1973 = E. M. Ahern, *The Cult of the Dead in a Chinese Village*, Stanford 1973.
- Alfayé 2009 = S. Alfayé, *Sit tibi terra gravis, magical religious practices against restless death in the ancient world*, in *Formae mortis: el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas*, ed. por F. Marco, F. Pina, J. Remesal, Barcelona 2009, pp. 181-216.
- Bailey 1907 = C. Bailey, *The Religion of Ancient Rome*, London 1907.
- Banti 1929 = L. Banti, *Culto dei morti nella Roma antichissima*, in “Studi Italiani di Filologia Classica”, n. sr. 7, 1929, pp. 171-198.
- Bartoloni 2007-2008 = G. Bartoloni, *La sepoltura al centro del pianoro di Piazza d'armi, Veio*, in “Scienze dell'Antichità”, 14, 2007-2008, pp. 821-832.
- Bartoloni 2011 = G. Bartoloni, *Un nuovo tetto veiente*, in *Tetti di terracotta. La decorazione architettonica fittile tra Etruria e Lazio in età arcaica*, a cura di A. Conti, Roma 2011, pp. 136-141.
- Bartoloni 2013 = G. Bartoloni, *Il cinerario di Montescudaio e il culto degli antenati*, in *Francesco Nicosia. L'archeologo e il soprintendente Francesco Nicosia. Scritti in memoria*, “Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana”, Suppl. I al n. 8, 2013, pp. 91-96.
- Bedini 1979 = A. Bedini, *Abitato protostorico in località Acqua Acetosa-Laurentina*, in “Archeologia Laziale”, 2, 1979, pp. 21-28.
- Beekes 2010 = R. S. P. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden - Boston 2010.
- Belayche 1995 = N. Belayche, *La neuvaine funéraire ou la mort impossible*, in *La mort au quotidien dans le monde romain*, éd. par F. Hinard, S. Lambert, Paris 1995, pp. 155-169.
- Benveniste 1966 = É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris 1966.
- Bernstein 1993 = A. Bernstein, *The Formation of Hell: Death and Retribution in the Ancient and Early Christian Worlds*, London 1993.
- Bettini 2009 = M. Bettini, *Affari di famiglia. La parentela nella letteratura e nella cultura antica*, Bologna 2009.
- Bietti Sestieri 2010 = A. M. Bietti Sestieri, *L'Italia nell'età del bronzo e del ferro. Dalle palafitte a Romolo (2200-700 a.C.)*, Roma 2010.
- Bietti Sestieri 2011 = A. M. Bietti Sestieri, *Archeologia della morte fra età del bronzo ed età del ferro in Italia. Implicazioni delle scelte relative alla sepoltura in momenti di crisi o di trasformazione politico-organizzativa*, in *Dalla nascita alla morte. Antropologia e archeologia a confronto*, a cura di V. Nizzo, Roma 2011, pp. 397-417.
- Bietti Sestieri, De Santis 2012 = A. M. Bietti Sestieri, A. De Santis, *Elementi di continuità rituale in Etruria meridionale, Lazio e Campania fra l'età del bronzo finale e la prima età del ferro*, in *L'Etruria dal Paleolitico al Primo Ferro: lo stato delle ricerche*, a cura di N. Negrone Catacchio, Milano 2012, pp. 635-656.
- Bologna 1978 = C. Bologna, *Il linguaggio del silenzio. L'alterità linguistica nelle religioni del mondo classico*, in “Studi Storico-Religiosi”, 2, 1978, p. 305-342.
- Bömer 1943 = F. Bömer, *Abnenkult und Abnenglaube im alten Rom*, Leipzig 1943.
- Bömer 1958 = F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Die Fasten*, Heidelberg 1958.
- Borca 2001 = F. Borca, *Identità e suono: modalità espressive dei morti nella cultura romana*, in “Latomus”,

60, 2001, pp. 864-876.

Brelich 1955 = A. Brelich, *Tre variazioni romane sul tema delle origini*, Roma 1955.

Bremmer 1983 = J. Bremmer, *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton 1983.

Burkert 1992 = W. Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge 1992.

Caforio 2000 = A. Caforio, *Il ritorno collettivo dei morti: itinerari folkloristici nell'universo simbolico della morte*, Milano 2000.

Capocci 1956 = V. Capocci, *Sulla concessione e sul divieto di sepoltura nel mondo romano ai condannati a pena capitale*, in "Studia et Documenta Historiae et Iuris", 22, 1956, pp. 266-310.

Chambert-Loir, Reid 2002 = H. Chambert-Loir, A. Reid, *Introduction*, in *The Potent Dead: Ancestors, Saints and Heroes in Contemporary Indonesia*, ed. by H. Chambert-Loir, A. Reid, Honolulu 2002, pp. xv-xxvi.

Chantraine 1974 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, III, Paris 1974.

Chirassi Colombo 1968 = I. Chirassi Colombo, *Elementi di culture precereali nei miti e riti greci*, Roma 1968.

Coarelli 2010 = F. Coarelli, *Fasti Numani. Il calendario dei Tarquinii*, in "Annali della Fondazione per il Museo C. Faina", 17, 2010, pp. 337-353.

Colonna 1986 = G. Colonna, *Urbanistica e architettura*, in *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano 1986, pp. 368-530.

Colonna, von Hase 1986 = G. Colonna, F. W. von Hase, *Alle origini della statuaria etrusca: la tomba delle statue presso Ceri*, in "Studi Etruschi", 52, 1986, pp. 13-59.

Cumont 1949 = F. Cumont, *Lux Perpetua*, Paris 1949.

D'Agostino 1985 = B. D'Agostino, *Società dei vivi, comunità dei morti: un rapporto difficile*, in "Dialoghi di Archeologia", 3, 1985, pp. 47-58.

Damgaard Andersen 1993 = H. Damgaard Andersen, *The Etruscan Ancestor Cult: Its Origin and Development and the Importance of Anthropomorphization*, in "Analecta Romana Instituti Danici", 21, 1993, pp. 7-66.

Danka 1976 = I. R. Danka, *De Feralium et Lemuriorum consimili natura*, in "Eos", 64, 1976, pp. 257-268.

Danka 1983 = I. R. Danka, *De Larum cultu rustico et familiari*, in "Eos", 71, 1983, pp. 57-71.

D'Arms 2000 = J. H. D'Arms, *Memory, Money, and Status at Misenum: Three New Inscriptions from the Collegium of the Augustales*, in "The Journal of Roman Studies", 90, 2000, pp. 126-144.

De Martino 1958 = E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1958.

De Sanctis 2007 = G. De Sanctis, *Lari*, in "Lares", 73, 3, 2007, pp. 477-527.

De Santis 2011 = A. De Santis, *L'ideologia del potere: le figure al vertice delle comunità nel Lazio protostorico*, in *Dalla nascita alla morte. Antropologia e archeologia a confronto*, a cura di V. Nizzo, Roma 2011, pp. 171-198.

de Vaan 2008 = M. de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*, Leiden 2008.

Di Nola 1970a = A. M. Di Nola, *s.v. Coltivatori*, in *Enciclopedia delle religioni*, II, Firenze 1970, coll. 267-289.

Di Nola 1970b = A. M. Di Nola, *s.v. Antenati*, in *Enciclopedia delle religioni*, I, Firenze 1970, coll. 411-415.

Dolansky 2011 = F. Dolansky, *Honouring the Family Dead on the Parentalia: Ceremony, Spectacle and Memory*, in "Phoenix", 65, 2011, pp. 125-157.

Dubourdieu 1989 = A. Dubourdieu, *Les origines et le développement du culte des Pénates à Rome*, Rome 1989.

Ducos 1995 = M. Ducos, *Le tombeau, locus religiosus*, in *La mort au quotidien dans le monde romain*, éd.

- par F. Hinard, S. Lambert, Paris 1995, pp. 135-144.
- Dumézil 1974 = G. Dumézil, *La religion romaine archaïque*, Paris 1974 (2^e éd.).
- Dyck 2004 = A. R. Dyck, *A Commentary on Cicero, De legibus*, Ann Arbor 2004.
- Edlund-Berry 1992 = I. E. M. Edlund-Berry, *The Seated and Standing Statue Akroteria from Poggio Civitate (Murlo)*, Roma 1992.
- Ernout, Meillet 1959 = A. Ernout, A. Meillet (éd. par), *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 1959 (4^e éd.).
- Evans 1985 = J. K. Evans, *The cult of the dead in ancient Rome and modern China: a comparative analysis*, in “Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society”, 25, 1985, pp. 119-151.
- Felton 1999a = D. Felton, *Folkloric Anomalies in a Scene from the Mostellaria*, in “Quaderni Urbinati di Cultura Classica”, 62, 1999, pp. 123-142.
- Felton 1999b = D. Felton, *Haunted Greece and Rome: Ghost Stories from Classical Antiquity*, Austin 1999.
- Ferri 1955 = S. Ferri, *Osservazioni archeologico-antiquarie al carmen in Lemures*, in *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, Firenze 1955, pp. 289-292.
- Flower 1996 = H. I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford 1996.
- Flower 2017 = H. I. Flower, *The Dancing Lares and the Serpent in the Garden: Religion at the Roman Street Corner*, Princeton 2017.
- Fortes 1965 = M. Fortes, *Some Reflections on Ancestor Worship in Africa*, in *African Systems of Thought*, ed. by M. Fortes, G. Dieterlen, Oxford 1965, pp. 122-142.
- Frazer 1929 = J. Frazer, *Publii Ovidii Nasonis Fastorum libri sex*, London 1929.
- Graf 2000 = F. Graf, *The rite of the Argei once again*, in “Museum Helveticum”, 57, 2000, pp. 94-103.
- Graham 2011 = E. J. Graham, *From fragments to ancestors: redefining the role of os resectum in rituals of purification and commemoration in Republican Rome*, in *Living through the dead: burial and Commemoration in the Classical World*, ed. by M. Carroll, J. Rempel, Oxford 2011, pp. 91-109.
- Guzmán Almagro 2013 = A. Guzmán Almagro, *Demonios, fantasmas y máscaras en la Antigüedad: consideraciones sobre el término larva y sus significados*, in “Emerita”, 81, 1, 2013, pp. 183-202.
- Hamilton 1992 = R. Hamilton, *Choes and Anthesteria: Athenian Iconography and Ritual*, Ann Arbor 1992.
- Harmon 1978 = D. P. Harmon, *The Family Festivals of Rome*, in *ANRW*, II, 16, 2, Berlin - New York 1978, pp. 1592-1603.
- Hertz 1928 = R. Hertz, *Mélanges de sociologie religieuse et de folklore*, Paris 1928.
- Holland 1937 = L. A. Holland, *The Shrine of the lares Compitales*, in “Transactions of the American Philological Association”, 68, 1937, pp. 428-441.
- Hope 2000 = V. M. Hope, *Contempt and respect. The treatment of the corpse in ancient Rome*, in *Death and Disease in the Ancient City*, ed. by V. M. Hope, E. Marshall, London 2000, pp. 104-127.
- Humphreys 2004 = S. C. Humphreys, *The Strangeness of Gods. Historical Perspectives on the Interpretation of Athenian Religion*, Oxford 2004.
- Izard, Smith 1979 = M. Izard, P. Smith, *La fonction symbolique, essai d'anthropologie*, Paris 1979.
- Jannot 2002 = J.-R. Jannot, *Sur quelques rites villanoviens, et sur leur permanence*, in “Studi Etruschi”, 65-68, 2002, pp. 3-12.
- Jobbé-Duval 1924 = E. Jobbé-Duval, *Les Morts malfaisants. Larvae, lemures d'après le droit et les croyances populaires des romains*, Paris 1924.
- Johnston 1939 = L. D. Johnston, *The Lares and the Kalends Log*, in “Classical Philology”, 34, 1939, pp. 342-356.
- Johnston 1999 = S. I. Johnston, *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley 1999.
- King 2009 = C. W. King, *The Roman Manes: The Dead as Gods*, in *Rethinking Ghosts in World Religions*,

ed. by M. Poo, Leiden 2009, pp. 95-114.

Kirsopp Michels 1967 = A. Kirsopp Michels, *The Calendar of the Roman Republic*, Princeton 1967.

Laing 1921 = G. Laing, *The origin of the Cult of the Lares*, in "Classical Philology", 16, 1921, pp. 124-140.

Lanternari 1959 = V. Lanternari, *La Grande Festa. Storia del Capodanno nelle civiltà primitive*, Milano 1959.

Latte 1960 = K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*, München 1960.

Le Bonniec 1958 = H. Le Bonniec, *Le culte de Cérès à Rome des origines à la fin de la République*, Paris 1958.

Le Bonniec 1969 = H. Le Bonniec, *Sur deux vers énigmatiques de Prudence (Contre Symmaque, II, 1107-1108)*, in "Revue des Études Latines", 47 bis, 1969, pp. 115-122.

Lease 1919 = E. B. Lease, *The Number Three, Mysterious, Mystic, Magic*, in "Classical Philology", 14, 1919, pp. 56 - 73.

Lennon 2014 = J. L. Lennon, *Pollution and Religion in Ancient Rome*, Cambridge 2014.

Lindsay 1998 = H. Lindsay, *Eating with the Dead. The Roman Funerary Banquet*, in *Meals in a Social Context: Aspects of the Communal Meal in the Hellenistic and the Roman World*, ed. by I. Nielsen, H. S. Nielsen, Aarhus 1998, pp. 67-80.

Lindsay 2000 = H. Lindsay, *Death-pollution and funerals in the city of Rome*, in *Death and Disease in the Ancient City*, ed. by V. M. Hope, E. Marshall, London 2000, pp. 152-173.

Liou-Gille 1993 = B. Liou-Gille, *Divinisation des morts dans la Rome ancienne*, in "Revue Belge de Philologie et d'Historie", 71, 1, 1993, pp. 107-115.

Liou-Gille 2007 = B. Liou-Gille, *Morts bienveillants des Parentalia? Morts malveillants des Lemuria? Interférences entre droit et religion*, in "Revue des Études Anciennes", 109, 2007, pp. 607-620.

Littlewood 2001 = R. J. Littlewood, *Ovid among the family dead: the Roman founder legend and augustin iconography in Ovid's Feralia and Lemuria*, in "Latomus", 60, 2001, pp. 916-935.

Lucrezi 1986 = F. Lucrezi, *Ius imaginum, nova nobilitas*, in "Labeo", 32, 1986, pp. 131-179.

Lugli 2008 = U. Lugli, *Umbrae. La rappresentazione dei fantasmi nella Roma antica*, Genova 2008.

Lugli 2015 = U. Lugli, *Il coronamento della vita. Gli antenati nella cultura romana*, in "FuturAntico", 10, 2015, pp. 47-63.

Marcattili 2011 = F. Marcattili, *Sacris in postibus arma (Verg., Aen., 7, 183). Guerra, Lemures e liturgie romane del ritorno*, in *Miti di guerra, riti di pace*, a cura di C. Masseria, D. Loscalzo, Bari 2011, pp. 251-258.

Maurin 1984 = J. Maurin, *Funus et rites de séparation*, in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli", 6, 1984, pp. 191-208.

Meadows 2014 = R. Meadows, *The Lemuria: State Level "Magic" in the First Century AD?*, in *Religion and Belief: A Moral Landscape*, ed. by C. T. Green, M. Heath, F. Serrano, Cambridge 2014, pp. 111-128.

Nagy 1985 = B. Nagy, *The Argei Puzzle*, in "American Journal of Ancient History", 10, 1, 1985, pp. 1-27.

Nock 1950 = A. D. Nock, *Tertullian and the Abori*, in "Vigiliae Christianae", 4, 1950, pp. 129-141.

Ogden 2001 = D. Ogden, *Greek and Roman Necromancy*, Princeton 2001.

Pariente 1954 = A. Pariente, *Orcus*, in "Zephyrus", 5, 1954, pp. 187-192.

Pariente 1976 = A. Pariente, *Parens y Parentalia*, in "Emerita", 44, 1976, pp. 303-319.

Parker 2005 = R. Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford 2005.

Pedroni 2010-2011 = L. Pedroni, *I Fabi, Remo e le fave: assonanze e suggestioni*, in "Faventia", 32-33, 2010-2011, pp. 59 - 72.

Pettenò 2004 = E. Pettenò, *Cruciamenta Acherunti: i dannati nell'Ade romano: una proposta interpretativa*, Roma 2004.

Phillips 1992 = C. R. Phillips, *Roman Religion and Literary Studies in the Fasti*, in "Arethusa", 25, 1992, pp. 55 - 80.

- Poccetti 2014 = P. Poccetti, *Some thoughts about 'delocutive' verbs in Greek: functions and semantics*, in *The Greek verb. Morphology, syntax and semantics*, ed. by A. Bartolotta, Louvain-La Neuve 2014, pp. 227-252.
- Pollini 2007 = J. Pollini, *Ritualizing Death in Republican Rome: Memory, Religion, Class Struggle, and the Wax Ancestral Mask Tradition's Origin and Influence on veristic Portraiture*, in *Performing Death: Social Analyses of Funerary Traditions in the Ancient Near East and Mediterranean*, ed. by N. Laneri, Chicago 2007, pp. 237-267.
- Porte 1985 = D. Porte, *L'Étiologie religieuse dans les Fastes d'Ovide*, Paris 1985.
- Propp 1983 = V.J. Propp, *Russkie agrarnja prazdniki* (1963); trad. it., *Feste agrarie russe*, Bari 1983.
- Prosdocimi 1991 = A. L. Prosdocimi, *Mola salsa. Le giovani spighe in fiore*, in *Miscellanea etrusca e italica in onore di Massimo Pallottino*, a cura di R. A. Staccioli, F. R. Fortunati, P. Pensabene, F. Taglietti, Roma 1991, pp. 1297-1315.
- Prosdocimi 1996 = A. L. Prosdocimi, *La tavola di Agnone. Una interpretazione*, in *La tavola di Agnone nel contesto italico*. Convegno di Studio (Agnone, 13-15 aprile 1994), a cura di L. Del Tutto Palma, Firenze 1996, pp. 435-630.
- Pucci 2012 = G. Pucci, *Ritratto, monumento e memoria nella cultura di Roma antica*, in *Volti della memoria*, a cura di G. Di Giacomo, Milano-Udine 2012, pp. 209-223.
- Robertson 1993 = N. Robertson, *Athens' Festival of the New Wine*, in "Harvard Studies in Classical Philology", 95, 1993, pp. 197-250.
- Rose 1941 = H. J. Rose, *Manes Exite Paterni*, in "University of California Publications in Classical Philology", 12, 6, 1941, pp. 89-94.
- Rose 1948 = H. J. Rose, *Keres and Lemures*, in "Harvard Theological Review", 41, 1948, pp. 217-228.
- Sabbatucci 1988 = D. Sabbatucci, *La religione di Roma antica: dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Milano 1988.
- Samter 1901 = E. Samter, *Familienfeste der Griechen und Römer*, Berlin 1901.
- Saquete 2000 = J. C. Saquete, *Las vírgenes vestales. Un sacerdocio femenino en la religión pública romana*, Madrid 2000.
- Scheid 1984 = J. Scheid, *Contraria facere: renversements et déplacements dan rites funéraires*, in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli", 6, 1984, pp. 117-139.
- Scheid 1990 = J. Scheid, *Romulus et ses frères. Le collège des frères arvaies, modèle du culte public dans la Rome des empereurs*, Roma 1990.
- Scheid 2005 = J. Scheid, *Quand faire c'est croire. Les rites sacrificiels des Romains*, Paris 2005.
- Scheid 2007 = J. Scheid, *Körperbestattung und Verbrennungssitte aus der Sicht der schriftlichen Quellen*, in *Körpergräber des 1.-3. Jahrhunderts in der römischen Welt*, Frankfurt 2007, hrsg. von P. Fasold, M. Struck, M. Witteyer, 2007, pp. 19-26.
- Schilling 1969 = R. Schilling, *Ovide, interprete de la religion romaine*, in "Revue des Études Latines", 46, 1969, pp. 222-235.
- Schrijver 1991 = P. Schrijver, *The Reflexes of the Proto-Indo-European Laryngeals in Latin*, Amsterdam 1991.
- Scullard 1981 = H. H. Scullard, *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*, London 1981.
- Sellato 2002 = B. Sellato, *Castrated Dead: The Making of Un-Ancestors Among the Aobeng, and Some Considerations on Death and Ancestors in Borneo*, in *The Potent Dead: Ancestors, Saints and Heroes in Contemporary Indonesia*, ed. by H. Chambert-Loir, A. Reid, Honolulu 2002, pp. 1-16.
- Sheils 1975 = D. Sheils, *Toward a Unified Theory of Ancestor Worship: A Cross-Cultural Study*, in "Social Forces", 54, 2, 1975, pp. 427-440.
- Shipley 2016 = L. Shipley, *Potting personhood: biconical urns and the development of individual funerary identity*, in *Burial and Social Change in First Millennium BC Italy: approaching social agents*, ed. by E. Perego, R. Scopacasa, Oxford 2016, pp. 55-76.

- Simon 1723 = M. Simon, *De statu mortuorum: an historico-theological dissertation concerning the state of the dead*, London 1723.
- Stramaglia 1999 = A. Stramaglia, *Res inaudita, incredulae: storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Bari 1999.
- Swanson 1960 = G. E. Swanson, *The Birth of the Gods: The Origin of Primitive Beliefs*, Ann Arbor 1960.
- Tabeling 1932 = E. Tabeling, *Mater Larum. Zum Wesen der Larenreligion*, Frankfurt 1932.
- Tatje, Hsu 1969 = T. Tatje, F. L. K. Hsu, *Variations in Ancestor Worship Beliefs and Their Relation to Kinship*, in "Southwestern Journal of Anthropology", 25, 2, pp. 153-172.
- Thaniel 1973 = J. Thaniel, *Lemures and Larvae*, in "The American Journal of Philology", 94, 2, 1973, pp. 182-187.
- Torelli 1996 = M. Torelli, *Rango e ritualità nell'iconografia italica più antica*, in "Ostraka", 5, 1996, pp. 352-353.
- Torelli 2001 = M. Torelli, *Lares, maiores, summi viri. Percorsi dell'immagine eroica a Roma e nell'Italia antica*, in *L'invention des grands hommes de la Rome antique*, éd. par M. Coudry, T. Späth, Paris 2001, pp. 309-320.
- Torelli 2007-2008 = M. Torelli, *Exterminatio*, in "Scienze dell'Antichità", 14, 2007-2008, pp. 805-819.
- Torelli 2011 = M. Torelli, *La preistoria dei Lares*, in *Religionem significare. Aspetti storico-religiosi, strutturali, iconografici e materiali dei sacra privata*, a cura di M. Bassani, F. Ghedini, Roma 2011, pp. 41-55.
- Uría Varela 1997 = J. Uría Varela, *Tabú y eufemismo en Latin*, Amsterdam 1997.
- Van Gennep 1909 = A. Van Gennep, *Rites de passage*, Paris 1909.
- Wagenvoort 1956 = H. Wagenvoort, *Studies in Roman Literature, Culture and Religion*, Leiden 1956.
- Walde, Hofmann 1938 = A. Walde, J. B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1938.
- Warde Fowler 1889 = W. Warde Fowler, *The Roman Festivals of the Period of the Republic*, London 1889.
- Waszink 1947 = J. H. Waszink, *Quinti Septimi Florentis Tertulliani De Anima*, Amsterdam 1947.
- Waszink 1949 = J. H. Waszink, *Mors immature*, in "Vigiliae Christianae", 3, 2, 1949, pp. 107-112.
- West 1991 = D. R. West, *Gello and Lamia: Two Hellenic Daemons of Semitic Origin*, in "Ugarit-Forschungen", 23, 1991, pp. 361 - 368.
- West 1997 = M. L. West, *Hocus-Pocus in East and West: Theogony, Ritual, and the Tradition of Esoteric Commentary*, in *Studies on the Derveni Papyrus*, ed. by A. Laks, G. W. Most, Oxford 1997, pp. 81-90.
- Wilkinson 1964 = B. M. Wilkinson, *A wider concept of the term parens*, in "The Classical Journal", 59, 1964, pp. 358-361.
- Wissowa 1912 = G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, München 1912.
- Ziolkowski 1998-1999 = A. Ziolkowski, *Ritual cleaning-up of the city: from the Lupercalia to the Argei*, in "Ancient Society", 29, 1998-1999, pp. 191-218.

GIULIA TOZZI*

*“Fermati un poco, apprendi”:
l’epigramma sepolcrale greco e il tempo della memoria*

Riassunto

L’epigramma iscritto su pietra a eterno ricordo di un defunto costituisce di per sé “memoria del tempo”; “tempo della memoria” è invece il momento trascorso da chi, ancora in vita, si sofferma a leggerne il testo, concretizzando così l’efficacia del ricordo. La veloce lettura da parte del viandante e la sua mortale testimonianza sono vitali per il perpetuarsi nel tempo del nome e delle vicende del defunto: di tale processo dialettico l’epigrafe è tramite e voce. Gli epigrammi greci con apostrofe al passante si rivelano particolarmente interessanti se analizzati da questa prospettiva.

Parole chiave: memoria, tempo, epigrammi sepolcrali greci, viandante.

Abstract

Funerary epigrams inscribed on stone in eternal memory of the deceased are in themselves “memory of time”; “time of memory” is instead the time spent by who, still alive, pauses to read their text, thereby giving effectiveness to the recall. The fleeting reading of the wayfarer and his mortal testimony are vital to preserve over time the name and the vicissitudes of the dead: the inscription is the vehicle and the voice of this dialectic process. Greek epigrams addressing the passerby to stop and read the epigraphical text are particularly interesting when analyzed from this perspective.

Keywords: memory, time, Greek grave epigrams, wayfarer.

Μνημα φίλου γονέως θυγατρὸς δὲ τὰ ῥήμαθ’ ἄ δέρκη

La riflessione sul tema “memoria del tempo...tempo della memoria” mi ha indotto a riesaminare da una duplice prospettiva una specifica categoria di documenti epigrafici, vale a dire le iscrizioni funerarie, nelle quali vige un rapporto molto stretto tra i due concetti di tempo e memoria, che si realizza attraverso un

peculiare processo di rievocazione ed elaborazione del ricordo del defunto da parte di chi è ancora in vita.

L'analisi ha preso l'avvio da una preliminare considerazione: se il documento epigrafico può essere definito per sua stessa natura "memoria del tempo", che si concretizza a partire da un intenzionale proposito dello scrivente di incidere un determinato testo su materiale durevole per renderne noto il contenuto ai contemporanei e ai posteri, per le iscrizioni funerarie questa definizione può considerarsi doppiamente valida: lo scopo di tali epigrafi è infatti, specificamente, quello di mantenere in vita il ricordo del defunto – per lo meno il suo nome – e di assicurare un legame tra il morto e i vivi attraverso tutti coloro che avranno occasione di leggere le lettere iscritte sulla tomba; espressioni e locuzioni che si riferiscono al campo semantico della memoria tornano costantemente e quasi insistentemente in questi testi, ribadendo l'essenza stessa del monumento sepolcrale, che fin dall'età arcaica è spesso definito proprio con il termine $\mu\upsilon\eta\mu\alpha$ o suoi corradicali, inteso come segno materiale a garanzia imperitura del ricordo del morto. L'epigrafe sulla tomba è quindi già di per sé memoria, ma la sua efficacia si concretizza solo attraverso la mutua interazione con l'eventuale lettore che si fermi davanti ad essa: ecco che entra in gioco il "tempo della memoria", che ho voluto identificare in questa mia indagine con il breve momento trascorso da chi si sofferma di fronte all'epigrafe, leggendone e interiorizzandone il contenuto. Questa relazione reciproca tra epigrafe e lettore, di per sé implicita nel testo stesso, è resa spesso esplicita nelle dediche sepolcrali attraverso l'apostrofe diretta al viandante (di solito al singolare ma ben documentata anche al plurale), che costituisce uno degli stilemi più caratteristici di tali iscrizioni fin dall'età arcaica, sia nel mondo greco che in quello romano. Attraverso l'espedito dell'epigrafe sulla tomba posta al limitare della strada, il dedicante o il defunto si rivolgono in forma monologica al passante o istaurano con quest'ultimo un dialogo fittizio, comunicando il nome del morto, spesso anche quello dei genitori e la provenienza, talvolta le cause del decesso, le virtù e il dolore lasciato ai parenti e ai cari¹. Nel processo di elaborazione della memoria il testo iscritto costituisce, pertanto, un fulcro essenziale che, spazialmente statico e temporalmente stabile, consente l'interazione dinamica nel tempo e nello spazio tra l'anonimo viandante, che procedendo nel cammino si trovi per caso davanti all'epitaffio, e il defunto, che può così, grazie al "tempo della memoria" appunto, entrare di nuovo in rapporto con il mondo dei vivi, non solo nell'attimo dell'incontro con il passante ma anche nell'eternità del ricordo di quest'ultimo, pur nell'irreversibilità della morte.

Partendo da tali premesse, scopo della ricerca è stato quello di individuare se e attraverso quali termini, espedienti o modalità si ponesse espressamente l'attenzione nelle dediche sepolcrali al tempo materialmente impiegato dal viandante di

fronte all'iscrizione. Dovendo delimitare necessariamente il campo di indagine dal punto di vista sia tipologico che cronologico, considerata la vastità e la qualità della documentazione superstite, l'attenzione è stata focalizzata sulle epigrafi greche in versi e, in particolare, su quelle datate o databili tra l'epoca ellenistica e l'età imperiale, in un arco cronologico inquadrabile tra la metà IV secolo a.C. e il III secolo d.C. Tale scelta è stata determinata dalla consapevolezza che gli epigrammi costituiscono certamente un terreno privilegiato per l'indagine proposta, soprattutto nel periodo in cui l'apostrofe al passante diventa un vero e proprio *topos* anche in campo letterario, come dimostra la sua ampia fortuna nella poesia di epoca tarda; pur tenendo sempre nel debito conto la stretta interrelazione tra ambito letterario ed epigrafico, l'analisi è stata però volutamente focalizzata sulla sola documentazione epigrafica, poiché il fine è stato quello di cogliere, per quanto possibile, l'attimo genuino dell'incontro tra forestiero e defunto – il tempo vero, quello concreto, che si immagina possa essere effettivamente impiegato davanti alla tomba – e non di analizzare un colto espediente narrativo di natura squisitamente letteraria assai attestato nell'*Anthologia*.

L'indagine è partita dalla catalogazione di tutte le iscrizioni ad oggi note provenienti dalle diverse aree del mondo greco, effettuata attraverso lo spoglio dei principali *corpora* epigrafici di riferimento² e dei più diffusi *database on-line*. Tralasciando le parole più generiche, quali *ἄνθρωπος* o *ξένος*, l'attenzione si è concentrata sulla seguente serie di termini sinonimici che apostrofano il viandante mettendo in risalto l'atto del suo progredire lungo la strada:

- ὀδ(ε)ῖτης / ὀδ(ε)ῖται
- παροδ(ε)ῖτης / παροδ(ε)ῖται
- πάροδος / πάροδοι
- ὀδοιπόρος / ὀδοιπόροι
- παραδοιπόρος / παραδοιπόροι
- παρίων / παριόντες

Il numero delle epigrafi individuate è chiaramente molto esteso: il discorso rivolto al passante si articola a vari livelli a seconda della struttura e del grado di elaborazione del componimento poetico, passando dalla semplice esortazione – spesso presente anche in testi non metrici o inserita *extra metrum* – a forme espressive più complesse, seguendo un formulario tendenzialmente stereotipato, che mostra però in alcuni casi peculiarità distintive; l'invocazione al viandante è spesso accompagnata da verbi che rientrano nella sfera semantica del vedere (*ὄρω*, *δέσκομαι*, *ἀθρέω* e loro composti), dell'ascoltare (*ἀκούω* in particolare), dell'aprendere (*μανθάνω*, *πυνθάνομαι*, *γινώσκω*, *γνωρίζω* e loro composti) o dell'investi-

gare (ζητέω, ἰχνεύω, ἐρέω, θαυμάζω, ecc.), espressi in epigrammi di varia lunghezza, da un semplice verso o distico fino a lunghi componimenti con digressioni sulle vicende e sulla sorte del defunto.

L’analisi dell’insieme di questi testi ha dimostrato che la nozione concreta del tempo passato di fronte alla tomba è di norma sottintesa e che, se è espressa, vi si allude attraverso l’impiego di avverbi, aggettivi e termini che rientrano nella sfera semantica del viaggio o della sosta: sono soprattutto le esortazioni iniziali ad interrompere il cammino oppure le frasi finali di commiato o augurio a riprendere la strada che rendono esplicito il “tempo della memoria”, che diventa palpabile quando entrambi questi elementi sono presenti in una struttura ad anello che sembra quasi delimitare l’atto dell’elaborazione del ricordo. L’itinerario cronologico tracciabile attraverso tali iscrizioni ha dimostrato che, a parte alcuni rilevanti esempi di età tardo-ellenistica, i componimenti in cui il “tempo della memoria” è espresso più vividamente furono composti in epoca imperiale, periodo in cui il testo poetico raggiunge un grado di complessità molto elevato e anche l’invocazione al viandante, sempre più frequente, viene enfatizzata da espressioni icastiche e riflessioni sulla vita e la morte che mettono in evidenza l’importanza della pur veloce lettura di chi è in vita per il perpetuarsi della memoria del defunto. Non è possibile presentare in questa sede una trattazione sistematica di tutti gli aspetti notevoli inerenti a tali testi, ma ritengo opportuno esporre alcune riflessioni sul tema proposto alla luce di alcune epigrafi rivelatesi più significative nel corso della ricerca. Lo stilema più frequente è certamente costituito dal semplice invito a sostare davanti alla stele, solitamente espresso attraverso l’esortazione ad avvicinarsi (παρέρχομαι) o arrestarsi (μένω oppure ἴστημι, rafforzato in alcuni casi all’avverbio πέλας)³ e spesso accompagnato dalla prescrizione a non oltrepassare l’epigrafe (μὴ παρέλθης, μὴ παρίης, μὴ παρίδης) o a non accelerare il passo (μὴ σπεύσης) prima di aver appreso il messaggio inciso sulla tomba⁴. Tra i diversi esempi che si potrebbero citare in questo senso, è interessante ricordare un epigramma databile all’epoca imperiale, forse di III secolo d.C., composto da distici elegiaci prosodicamente scorretti e disordinatamente impaginati ma elegantemente incisi in una stele di marmo bianco frontonata proveniente dal moderno villaggio di Zeyköy, a circa cinquanta chilometri da Pessinunte⁵:

Ρούφου τάφος εἰμί,
 ὁδοιπόρε, μὴ με πα-
 [ρ]έλθης, | ἀλλὰ στάς
 ἰδέ μου τὸν χαρίεντ-
 5 α τόπον | καὶ χαίρων λέ-
 ξον καὶ χαίρων ἀπόν-

ευσον | κ' εἰς{σ} οἶκον ἰώ-
ν γνῶθι ὅτι δεῖ σε θανεῖν).

L'invito a non oltrepassare la tomba (ll. 2-3), espresso secondo il consueto stilema dell'oggetto parlante, è seguito dal verbo ἴστημι (l. 3), molto frequente in tali componimenti, che sancisce l'inizio della sosta. Il ritmo fortemente scandito e il contenuto dei versi intervallano il tempo della lettura, che è cadenzato da martellanti imperativi e dall'anafora del participio χαίρων (corradicale dell'aggettivo χαρίεις che definisce qualitativamente il luogo della sepoltura) e concluso dall'esortazione a riprendere la strada verso casa, meditando sull'ineluttabilità della morte.

La durata effimera della pausa temporale trascorsa davanti all'epitaffio, qui del tutto implicita, è spesso messa in rilievo in altre iscrizioni attraverso l'allusione alla velocità e alla fretta di chi cammina spedito di fronte alla tomba, come accade ad esempio in un epigramma inciso in un sarcofago proveniente da Nicosia di Cipro databile tra II e III secolo d.C.⁶:

Κἂν τροχάδην βαίνης, φίλε
ὃ παροδεῖτα, βαιὸν ἐπίσχε. |
ἦρπασεν ἀθανάτων με χορός, τὸ δὲ σῶμα καλύπτει
γαῖα λαβοῦσα γέρας τοῦθ' ὃ δέδωκε πάλαι·
5 ἢ γάρ μοι ψυχὴ μὲν ἐς αἰθέρα καὶ Διὸς ἀλύας,
ὄστέα δ' εἰς Αἴδην ἄτροπος εἴλε νόμος.
τοῦτ' ἔ(λα)χον μέγα δῶρον ὑπ' αὐτῶν Οὐρανίωνων
Εὐλάλιος, γαμικὸς μοῦνος ἐνὶ φθιμένοις.

L'appello iniziale al viandante – confidenzialmente definito dal defunto φίλος (l. 1) in virtù del suo ruolo di interlocutore e dunque perpetuatore del ricordo nel mondo dei vivi⁷ – invita a interrompere per un attimo la corsa veloce: l'incedere del forestiero è espresso dall'avverbio τροχάδην del verso iniziale, un eptametro⁸, che ha la funzione di introdurre i successivi tre distici elegiaci costituenti il nucleo del componimento; anche l'impaginazione dell'epigrafe contribuisce a mettere in rilievo la specificità del primo verso, che è l'unico ad essere inciso su due linee e con caratteri di modulo maggiore rispetto ai successivi; il tempo materiale passato davanti al sarcofago è palesato attraverso il neutro avverbiale βαιόν, “un poco”, utilizzato analogamente in altri epigrammi funerari con apostrofe al passante non solo di piena età imperiale⁹ ma anche di epoca precedente. Tra questi si distingue il seguente testo in trimetri giambici proveniente da Corcira, per il quale è stata convincentemente proposta una datazione tra la metà e la fine del I a.C.¹⁰:

- Ὅδιτα, βαιὸν σάματι σταθεῖς πάρα
 μάθοις κεν ἀτρέκειαν. ἴσθι δ' ὡς πατρὸς
 Ἀθηνίωνος οὖν ταφῆσι κλήζεται
 καὶ Μνασέαν αὐδάσον οὔνομ' ἄφθιτο[ν],
 5 καὶ γνῶθι μύθους οἷς σοφῶς ἐτέρπετο
 ἄι μὲν τὰ κόσμου σεμνὰ καὶ δι' ἀστέρων
 δι[ῆλθ]ε τὰν πυρωπὸν αἰθεροδρόμω[ν]
 [κέλευθον, ἄ δὲ] καὶ γεωμόρον τέχνην
 γραμμαῖσιν ἰχνεύτειραν· εὗ (δ' ἀ)εῖν(α)οῦ
 10 κατεῖδ' Ὀμήρου δέλτον, ἄς ἐνὶ πτυχαῖς
 ὁ (τρ)ιπλανάτας ἐστὶ Λαρτίου γόνος
 καὶ μῆνις ἀ (β)αρ(ε)ῖα· τῶν ἐπ' ἀτρεκέες
 δα(εῖς) ἀπάντων ἐσθλὸν ἄρατο κλέος·
 νέ[ο]ν δ' ἐν ἀκμῇ κοῦρον, ὧ πόρεν τέχνην
 15 (σ)υνευ[έτιν τ' ἔλειψε. τε]τρῶκοντα δὴ
 ὑπ' ἀλίωι πλειῶνας εἰσιδῶν φάος
 ποθεινὸς ἀστοῖς τάνδ' ὑπήλυθε χθόνα.

Il riferimento al “tempo della memoria” è condensato qui nel solo βαιόν, che è inserito all’inizio del primo verso in posizione di rilievo accanto al termine ὀδίτης. L’epigramma è ineccepibile dal punto di vista prosodico e presenta un vocabolario ricercato con evidenti riprese letterarie, in particolare dai poemi omerici e dalla tragedia, che elevano il dettato poetico dei versi e che ben si confanno al defunto, che è ricordato come astronomo (ll. 5-6), geometra e agrimensore (ll. 8-9), profondo conoscitore di Omero (l. 10), divenuto assai famoso per la sua vasta sapienza (ll. 12-13): anche in questo caso solo pochi istanti davanti al monumento sepolcrale consentono di conoscere le virtù e la sorte del defunto di cui l’iscrizione immortala il nome (l. 4), identificabile probabilmente con quel Mnasias di Mileto citato da Columella e Varrone tra coloro che lasciarono insegnamenti sulla scienza agricola, la cui attività è databile tra l’88 e il 50 a.C.¹¹

Al frettoloso procedere del viandante fa riferimento anche un componimento in distici elegiaci proveniente dalla Mesia, databile tra il I e il II secolo d.C., iscritto su un pilastro calcareo mutilo ai lati e inferiormente, all’inizio del quale è stata convincentemente integrata da Werner Peek una locuzione molto vicina a quella dell’epigramma di Nicosia¹²:

[Στήσα]ς τοὺς τροχα[λοὺς βαιὸν]
 πόδας, ὧ παροδε[ῖτα], | hederā

- [μή 'πι]οστῆς, ἀλλὰ μ[νήμα]-
 τος ἐνπελάσ[αι]· | hederā
- 5 [Ἴουλι]ανὸς γὰρ ἐγὼ, ζή[σας ἐτέ]-
 [ω]ν δεκάδας τρ[εῖς]· | hederā
 [πατρί]δος ἐκ Τεμύ[ρας δ' ἦλ]-
 [θο]ν ἐς ἄστυ τ[όδε], | hederā
 [ἐξαέτ]ης τὸτ' ἐὼν καὶ π[αιδευ]-
- 10 [θε]ῖς ὑπ' ἀδελφῶν | hederā
 [ὄππη] καὶ γαυροῦ μοῖραγ [ἔπειτ'
 ἔλαχον, | hederā
 [βουλῆ]ς καὶ δῆμοιο ἔχων [ἀπό]-
 [λ]αυσιν ἀπάντων | hederā

I versi elegantemente disposti ciascuno su due linee e divisi da *hederae distinguentes*, sono dedicati ad un fanciullo morto prematuramente. Benché βαιὸν sia qui perduto, lo spazio disponibile sulla pietra, il contenuto e la prosodia del testo e il confronto con la documentazione nota certificano la bontà dell'integrazione nel primo verso, in cui l'invito a sostare è accostato icasticamente ai piedi veloci del forestiero, mentre la dolce allitterazione del *pi* e del *delta* nei due termini πόδας e παροδεῖτα sembra quasi accompagnare il rallentamento della corsa.

Il tempo di fronte alla tomba è descritto in altri componimenti attraverso il neutro avverbiale βραχύ, analogo al suddetto βαιὸν ma ancora più efficace nel rendere nitidamente la brevità della sosta. Esso è utilizzato ad esempio in un epigramma in esametri di II secolo d.C. proveniente forse dal centro di Temenuthyrai, al confine tra la Lidia e la Frigia, che è conservato in una stele frontonata con *naiskos* inquadrato da due colonne corinzie e terminante ad arco, all'interno del quale è raffigurato in rilievo un uomo che trattiene un cavallo per le briglie, mentre sotto di esso sono ritratti quattro animali che mangiano da un recipiente rettangolare¹³:

- Χέροις, ᾧ παροδεῖτα, κὲ κοῦφον (ἴ)χνος βρα-
 χὺ μῖνον, | γράμματα δ' εἰσάθησ[ον]
 ἐλείνᾳ κὲ γονίλυπα· | κεῖμε ἐνὶ τ[ύν]-
 βω ὁ καλούμενος Εὐτυχιανό[ς], |
- 5 παῖς ἀδαή[ς], ζήσας ἔτη εἴκοσι κὲ δ[ύο]
 μοῦνα | παρθένος ὦν ἔθανον· μ[νησ]-
 τεύετό μοι γάμος ἦδη· | μὴ λύπ[εῖσ]-
 θε, γονεῖς, τοῦτον μίτον ἔστρεφε [Μοῖ]-

- 10 ρα· | Ἐρμῆς δ’ οὔτε πατήρ κὲ Ἐρμῆς οὐ[τε]
 ἀδελφός, | Εὐτυχὶς ἢ μήτηρ, ὅπερ οὐκ
 γένοιτο τελείως· | οἶδε μ’ ἐτείμησαν
 κεφαλή στήλῃ τε ἐπὶ τύνβῳ | ἔσχα-
 τος ἦδε X A P Y A [---]
 ρον ὑπ[---]
 15 τυπον[---]
 ΚΝΟΣΙΝ[---]
 εσται[---]

Il viandante è esortato a restare (l. 2: μῖνον) per un istante (ll. 2-3: βραχύ) davanti all’epigrafe per osservare le lettere compassionevoli scritte per Eutichiano, morto a ventidue anni, che nel componimento nomina il padre, il fratello e la madre pregandoli di non rattristarsi per il destino stabilito dalla Moira (ll. 7-11). L’appello a fermare per un poco i piedi veloci dell’epigramma precedente è sostituito qui dal richiamo icastico a “piantare” di fronte alla stele l’orma del piede, ἴχνος, definita in questo caso anche dall’aggettivo κοῦφον, “leggera”, che contribuisce a raffigurare l’andatura spedita e la transitorietà della sosta dell’ipotetico passante (ll. 1-2).

Quest’immagine dell’orma che si ferma davanti al sepolcro, attestata in alcuni componimenti già di età ellenistica, acquisisce, in relazione al “tempo della memoria” un significato ulteriore, poiché rende manifesta la frequentazione del luogo della sepoltura e richiama l’attenzione sull’importanza del segno tangibile, della traccia concreta lasciata di fronte ad essa durante la lettura dell’iscrizione. Si osservi, in tal senso, un epitaffio dedicato a un defunto in tenera età proveniente da Nauplion (un distico seguito da un verso metricamente incerto e da un esametro) e databile al III secolo a.C.¹⁴:

- Στῆσον ἴχνος
 [π]αροδεῖτα καὶ ἄνπαυ-
 [σο]ν βρα(χὺ) σῶμα, |
 καὶ γν|[ώσει], τίς ἐγὼ καὶ τίνας εἰ-
 5 [μὶ γ]ένους· | Καλλέου ὑδὸν
 [ὄρ]ᾱς Κράτερον ἐμὲ κ(α)ὶ Ἐπ[ι-
 κ]αρπίας, | ἦν δέ μοι ἐν με-
 [λ]ᾰ(άθ)ροισι γυνὴ κλυτὸν
 10 [οὔ]νομα Ἀριστώ.

L’invito a fermare l’orma (l. 1), in questo caso espresso con l’imperativo aoristo στήσον, è significativamente accompagnato dall’esortazione a riposare il corpo (ll.

2-3); il neutro avverbiale βραχύ esprime la fugacità della sosta, mentre l'impiego del verbo ἀναπαύω, associato al sostantivo σῶμα con l'accezione di “dare sollievo, riposo”, allude alla fisicità del corpo vivente con tutte le sue affezioni, contrappo-
nendo esplicitamente il dinamismo del passante e il suo tempo terreno, effimero e misurabile, all'immobilità del defunto e all'eternità della morte¹⁵.

Una *variatio* della medesima espressione στῆσον ἵχνος è in un epigramma in distici elegiaci dalla Misia, trovato a Nalbant, tra Hadrianoi e Tavsanly, inciso su una stele di marmo bianco, del II secolo d.C.¹⁶:

Στῆσον ὁδοιπόρε βῆμ' ἀύ-
[τοῦ]· κενός εἰμι τάφος γάρ, |
ἀλλὰ τὸν ὀθνεῖη κείμενον
ἐν κονίῃ | ἀγγέλλω παρι-
5 οὔσιν Ἀριστοκλῆα, Βενούσ-
του | παῖδα καὶ Ἰουλιανῆς,
ὡς θάνεν ἠίθεος, | ὡς κεῖ-
ται Ῥώμης βασιληίδος ἐν
δαπέδοισιν, | ἐσθλὸν ἐ-
10 ν εἰητροῖς ἤδη ἔχων ὄνο-
μα, | δάκρυα Νεικαρέτη
προλιπὼν ἄλληκτα τιθή-
νῃ, | τῇ καὶ ὑπὲρ τύμβου
τοῦτο γέρας θεμένη.

Il termine ἵχνος è qui sostituito dall'analogo βῆμα, “passo, orma” (l. 1), che il viandante è invitato a fermare davanti alla tomba del defunto, morto ancora giovane ma già rinomato medico (ll. 9-10), mentre il participio παριοῦσι (ll. 4-5) amplia l'appello della sosta a tutti i passanti.

Il riferimento all'orma è frequente nei testi di età imperiale¹⁷, ove compare talvolta anche alla fine del componimento¹⁸, il che dimostra quanto ormai l'utilizzo di tale stilema, d'altronde già frequente anche nella tradizione letteraria, si sia standardizzato e generalizzato; in alcuni casi, sempre in epoca romana, esso è pleonasticamente rafforzato dalla presenza del sostantivo ποδός, come si legge in un epigramma esametrico da Marsiglia, databile al III secolo d.C.¹⁹:

[Σπευδό]μενος μεῖνον ποδός ἵχνεσι
[βαι]όν, ὀδεῖτα· | κοῦρος ἐγὼ καλέω σε
θεῶ φίλος, οὐκέτι θνητός, | ἠίθεος
κούροισιν ὀμηλική πανόμοιος |

- 5 πλωτήρων σωτήρσιν Ἀμυκλαίοισι
 θεοῖ[σ]ιν, | πλωτήρ καύτῶς ἑών,
 πόντου τ’ ἐνὶ [κ]ύμασι[ν] ἤσθην. |
 Εὐσεβίη τροφῆων [δὲ] λαχῶν
 τόδε σῆμα [π]έπαυμαι | νούσων
 10 καὶ καμάτοιο καὶ ἄχθεος ἠδὲ
 πόνοιο· | ταῦτα γὰρ ἐν ζωῶσιν
 ἀμείλιχα σάρκες ἔχουσιν. |
 Ἐν δὲ τε(τε)θνε[ι]ῶσιν ὀμηγύριές
 γε πέλουσιν | δοιαί· τῶν ἑτέρη
 15 μὲν ἐπιχθονίη πεφόρηται, |
 ἠ δ’ ἑτέρη τείρεσσι σὺν αἰθερίοισι
 χορεύει· | ἧς στρατιῆς εἷς εἰμ[ι],
 λαχῶν θεὸν ἠγεμονῆα.

L’epitaffio è dedicato a un giovane navigante (ll. 5-6), morto ancora fanciullo e sepolto dai genitori. Senza esaminare qui le pur importanti questioni teologiche e filosofiche inerenti a tale testo, è opportuno soffermarsi sull’apostrofe dei primi due versi, in cui il rapido passaggio del forestiero è descritto attraverso il participio *σπευδόμενος*, “affrettarsi, andare di fretta”, posto in posizione di rilievo e rafforzato dall’immagine delle orme che seguono il ritmo veloce dell’incedere, mentre la brevità della sosta è espressa attraverso l’avverbio *βαίον*; è interessante osservare inoltre la sequenza delle fasi temporali della lettura del viandante, che sono scandite nel componimento non solo dalla solida struttura del dettato epigrafico ma anche, visivamente, dall’inserimento dei segni di interpunzione a coda di rondine posti alla fine di quasi tutti i versi²⁰. L’allusione all’impronta del piede è segno concreto di assidue visite presso la tomba e indizio del perpetuarsi del ricordo, che resterà vivo quanti più viandanti sosterranno davanti ad essa, come è indicato in modo molto pregnante in un componimento di età imperiale proveniente da Roma, oggi perduto, davanti al quale tutti i passanti sono pregati di fermarsi²¹:

- Κλαύσατε πάντες ἐμὸν γοερὸν [μό]-
 ρον οἱ παριόντες, | στάντες ἐμῆς [όλι]-
 γον πρόσθε λυγρῆς σποδιῆς, |
 κλαύσατε τὴν δύστηνον, ἐφ’ ἧ μέγα πέν[θος]
 5 ἔχουσιν | νυκτὶ καὶ ἡ(ε)λίῳ δυστοκέες τοκέ[ες]· |
 ἧς ζυγὸν οὐκ εἶδον τὸ γαμήλιον, οὐδ’ ὑμέ-
 ναιον | ἧσέ τις οἰνοχαρῆς πρόσθεν ἐμῶν
hedera θαλάμων. hedera

L'epigramma si articola in tre distici elegiaci, in cui la defunta descrive la sua morte anzitempo, prima del matrimonio, e il perenne cordoglio dei miseri genitori, invocando tutti coloro che potrebbero passare di fronte alla tomba affinché sostino e si uniscano al compianto per la sua sventurata sorte: il “tempo della memoria” – intensamente cadenzato dall'anfora del verbo κλαίω all'inizio dei primi due esametri (ll. 1, 4) e dal susseguirsi degli aggettivi γοερός (l. 1), λυγρός (l. 3) δύστηνος (l. 4), quest'ultimo sostantivato, che insistono sul profondo dolore lasciato ai cari – è condensato nel neutro avverbiale ὀλίγον (ll. 1-2) che, al pari dei già visti βαιόν e βραχύ, descrive la fugacità della sosta che si risolve nell'attimo della lettura dell'epigrafe²².

Qui, come nella maggior parte degli epigrammi, è implicito che il cammino del viandante riprenda con la fine della lettura, ma tale momento è spesso messo in risalto anche dalla presenza di un'esortazione esplicita, a volte accompagnata da una frase di buon augurio perché il viaggio proceda con sicurezza²³. Tra questi è interessante ricordare un testo di età imperiale, maldestramente inciso in una stele di marmo pervenutaci in forma frammentaria, rotta in alto e a destra, trovata a Istros nel 1961, in una zona agricola a sud-est della città, che reca un rilievo raffigurante probabilmente un banchetto funebre²⁴:

ὀδίτα, ἐπίσχες τὴν ταχεῖαν ἔμβασιν· | πατρὸς γεγ[νώ]ς μοῖραν υἱέος θ' ἄμα |
 εἰπεῖν θέλω σοι πέτρος ὁ ἐπὶ τύμβοις | Δημητρίου κα[θεῖ]λε παῖδ' ὁμώνυμον, |
 [τ]ῶ σὺν δ' ὕπεστι τῆ κόνει Δημήτριος· | τέλει σ[ὺ] δ' εὐτυχῶς ὁδὸν προκει-
 μένην.

Anche in questo caso è la tomba stessa che si rivolge al viandante, in prima persona e in trimetri giambici, esortandolo ad “arrestare il veloce procedere” e comunicandogli il nome dei due defunti, padre e figlio, sepolti insieme. Torna in apertura l'accento sulla fretta, espressa attraverso la locuzione τὴν ταχεῖαν ἔμβασιν (l. 1), corrispondente ai τροχαλοὺς πόδας del coevo epigramma proveniente dalla Mesia già citato; l'estremo congedo si chiude con l'augurio di una buona sorte per portare a termine il viaggio, secondo una formula ben attestata nella poesia epigrammatica su pietra. Si viene così a creare una struttura ad anello che inquadra con esattezza il “tempo della memoria”, con uno stilema che risulta assai funzionale non solo da un punto di vista contenutistico ma anche compositivo; si nota inoltre che ben due versi su sei, vale a dire un terzo di tutto l'epigramma, sono rivolti al viandante, contro i due terzi rivolti ai defunti, circostanza che dimostra l'importanza della figura del passante nella struttura complessiva del testo sepolcrale. Questo è d'altronde l'aspetto che risulta maggiormente notevole nella documentazione fin qui esaminata ed è proprio attraverso tale prospettiva, che

mette in risalto l’immagine del passante come tassello fondamentale del “tempo della memoria”, che il *dossier* epigrafico raccolto acquisisce rilevanza. Volendo tradurre visivamente il concetto che emerge più vividamente da tali testi, si potrebbe affermare che come l’essere umano è un punto nel *continuum* temporale del ciclo naturale di nascita, generazione e morte, così il sepolcro è un segnacolo spaziale presso una strada di lunga percorrenza, in cui solo la sosta e la lettura del viandante consentono di rendere nuovamente vivo il ricordo del defunto. Breve è la sua sosta perché esiguo è il tempo dell’esistenza in confronto all’eternità della morte: il progredire veloce altro dunque non è che metafora del cammino della vita e del suo rapido scorrere; è dunque dalla reciproca e mutua interazione spaziale e temporale tra stasi e movimento, eterno ed effimero, scrittura e lettura che la memoria di chi ci ha preceduto trova il suo compimento.

Il legame con il passante è vitale per il defunto – si perdoni l’amaro gioco di parole – tanto che il morto, pur conscio dell’ineluttabilità della ripresa del cammino, non vorrebbe mai lasciar andare chi è in viaggio. Questo sentimento, implicito negli epigrammi, compare con particolare intensità in un componimento del II secolo d.C., di difficile esegesi metrica, che è elegantemente inciso su una stele conservata in due frammenti e mutila nella parte superiore a sinistra, proveniente da Odesso²⁵:

[- - -]Ι
 [- - -]νην |
 [- - -]νκαι
 [- - -]ανεινε |
 5 [- - - | ἦλυ]θεν εἰς ἰε-
 [ρὴν ἢ δ’ ἰ]μερόεσσαν
 [Ο]δησόν, | πολλὰ δὲ
 λισσομένη δῆμον
 10 κύδιστον Ἰώνων | αὐτή
 μοι ζωὴν καὶ ἐλευθερί-
 ην | δωρήσατο· νῦν δ’ ἄν-
 τ’ ἐμοῦ θνήσκει καὶ ἔ-
 χει | φήμην καὶ ἔπαινον
 15 ὡς Ἀλκηστὶς· εἰκοστὸν |
 ζήσασα ἔτος βιότοιο
 ἐν χερσὶ φίλαις Ὑακίν-
 θου | προλιποῦσα φάος
 τοῦτον λάχε τύνβον. |
 ὦ παροδεῖτα, μή με λίπης.

Il testo è dedicato dopo vent'anni di vita insieme dal marito alla moglie, poeticamente paragonata all'Alceste del mito poiché defunta prima del coniuge (ll. 13-15); l'amarezza dell'eternità della morte è racchiusa nelle parole espresse alla fine del componimento, che termina con una toccante invocazione al passante: ὦ παροδεῖτα, μή με λήπης, "o viandante, non mi lasciare".

*Giulia Tozzi è Dottore di Ricerca in Storia antica presso l'Università degli Studi di Padova.

Note

¹Ricordo, nell'ambito della vasta bibliografia di riferimento, alcuni dei contributi più significativi, cui rimando per la bibliografia citata: Zumin 1961; Lattimore 1942, 230-234; del Barrio Vega 1989; Alfieri Tonini 2003; Tueller 2010, 42-60; Schmitz 2010, 25-41; Garulli 2014; cfr. anche Nicosia 1992, 10; per i motivi del monumento sepolcrale posto lungo la strada e del cammino percorso dal viandante per portare a termine il proprio viaggio, topici nelle iscrizioni sepolcrali fin dall'età arcaica, vd. inoltre Ecker 1990, 168-189; Sourvinou-Inwood 1995, 38-57; Bruss 2005, 25-41. Anche in ambito latino lo stilema del dialogo con il passante è molto frequente ed è stato ampiamente studiato: mi limito a menzionare qui i recenti lavori di Wolff 2000, 45-5; Socas 2002 e Gregori 2008, sempre con bibliografia precedente. La bibliografia è aggiornata al 2015, anno della data del presente convegno.

²Sono stati imprescindibili in questo senso Kaibel 1878; Peek 1955; Bernand 1969; Merkelbach, Stauber 1998-2004.

³Tra gli epigrammi superstiti, sono interessanti in particolare *IG IX 2, 650* = Peek 1955, nr. 1314 (Larissa, I secolo d.C.); Peek 1955, nr. 1316 = *CIRB 137* (Panticapeo, I secolo d.C.); Peek 1955, nr. 1317 (Macedonia, 164 d.C.); *IK Ilios 176* = Peek 1955, nr. 1350 = Merkelbach, Stauber 1998-2004, nr. 07/06/05 (Ilio, II secolo d.C. circa); Peek 1955, nr. 1323 = *I. Smyrna 538 + II 374* (Smirne, II secolo d.C.); *IG II² 11477* = Peek 1955, nr. 1300 (Atene, II-III secolo d.C.); Peek 1955, nr. 1840 = Merkelbach, Stauber 1998-2004, nr. 20/11/05 (Berytos, tarda età imperiale).

⁴Cfr., tra gli altri, *IG XIV 1746* = *ILS 8156* = *CIL VI 14672* = Kaibel 1878, nr. 646 = Peek 1955, nr. 1906 = *IGUR III 1245* (Roma, III secolo d.C.); Peek 1955, nr. 1308 = Bernand 1969, nr. 80 (Egitto, Cairo, III secolo d.C.); Merkelbach, Stauber 1998-2004, nr. 10/02/07 (Paflagonia, Kaisareia-Hadrianupolis, 252/3 d.C.); *IK Kyzikos 497* (Misia, Miletupolis); *MAMA VIII 569* (Afrodisia).

⁵Merkelbach, Stauber 1998-2004, nr. 15/03/05. L'epigrafe, erroneamente attribuita a Pessinunte (cfr. *ed. pr.* Devreker 1991, 183-184 nr. 1, con disegno e foto del calco = *SEG XLI 1166*), appartiene al territorio della città di Germa, tra Ankara e Pessinunte (cfr. *IK Pessinous*, p. 222 n. 10).

⁶Kaibel 1878, nr. 288 = Peek 1955, nr. 1325.

⁷In molti componimenti il passante, senz'altri appellativi, è semplicemente definito *philos*: cfr. Peek 1955, nr. 642 = *I. Smyrna 529* (Smirne, I secolo d.C.); Peek 1955, nr. 1303 = Sayar 1998, nr. 223, l. 1 (Perinthos-Herakleia, I-II secolo d.C.); *IG IX 1, 884*, l. 3 (Corcira, II secolo d.C.); Peek 1955, nr. 1972 = *IG X 2, 1, 1034*, l. 2 (Filippi, II secolo sd.C.); *I. Thrac. Aeg. E 216*, l. 3 (Maronea, II secolo d.C.); *IG II² 10116*, l. 2 (Atene, II-III secolo d.C.); *SEG XLV 641*, l. 2 (Farsalo, III secolo d.C.).

⁸Si noti che, espungendo proprio le parole φίλε ὦ, si otterrebbe un esametro corretto.

⁹Cfr. ad esempio *IG II² 13151* = Peek 1955, nr. 1301 = *Agora XVII 747* (Atene, II-III secolo d.C.), ll. 1-2: [βαῖον ἐ]πιστήσας στήλη καθόν, παροδε[ῖ]τα | τῆδε ἐν τῷ τύμβῳ γνώρισον ὄσσα λέγω.

¹⁰Kaibel 1878, nr. 185 = Peek 1955, nr. 1288 = *IG IX² 1, 4, 1036*, oggi perduto. Per questa datazione cfr. n. 11, con bibliografia citata.

¹¹Cfr. Colum. 1, 1, 9; 12, 4, 2; Varro *Rust.* 1, 1, 9. L'identificazione e la datazione sono state proposte con persuasive argomentazioni da Marcotte 1988, 239-244; vd. anche Id. 1994, 150-161. La cronologia avanzata dallo studioso, diversa da quella congetturata da Kaibel (I a.C. - I d.C.) e da Peek (II-III secolo d.C.), è determinata, oltre che dall'individuazione del defunto, anche dal confronto con l'epigramma trovato a Tenno per l'architetto Andronico Cirreste, cui si deve la costruzione della Torre dei Venti ad Atene (*IG XII 5, 891*), databile alla fine del I secolo a.C.: poiché in esso è utilizzata una terminologia molto simile a quella del componimento per Mnasia, Didier

Marcotte conclude che quest'ultimo abbia costituito un modello per l'epitaffio di Andronico e che dunque debba datarsi a prima della fine del secolo. Cfr. anche Joyal, MacDougall, Yardley 2009, che tuttavia non identificano il defunto con Mnasia di Mileto e datano il componimento al I secolo d.C.

¹²SEG XXV 807. *Ed. pr.* Peek 1964, 132-133 nr. 24; attualmente nel Museo di Bucarest, inv. L 320.

¹³Merkelbach, Stauber 1998-2004, nr. 16/08/05, attualmente nel Museo di Uşak, inv. 18-I-74; cfr. Varinlioglu 1990, 100-101 nr. 51 = SEG XL 1105.

¹⁴Peek 1955, nr. 1328, attualmente nel Museo di Nauplia, inv. 2906.

¹⁵Un'analoga esortazione si legge in un epigramma da Astipalea in trimetri giambici, graziosamente iscritto su una base di calcare corredata da rilievo databile al II secolo a.C. (IG XII 3, 220 = Peek 1955, nr. 1832; Στάλα μὲ(ν) οὐκ ἄσαμος, ἔμπνοος δ' ἔτι | ῥώμα φιλόπλου φωτός. ἴσ' ὀδοιπόρε. | Στά(σ)αυτες ἴχνος εἰσίδωμεν, ὄντινα | κέκευθε τύμβος; Γράμμα μανύει τόδε· | Λέπτωνος ἐσθλὸν κοῦρον Ἐπίγονον χυτὰ | κούφα πάτρας ἀρωγὸν ἀμφέχει κόνις. Su questo testo cfr. da ultimo Inglese 2010. Rientra in questo gruppo di testi anche un componimento dal centro di Halai, in Locride orientale, in distici elegiaci, che si apre con i seguenti versi (IG IX 1, 256 = Peek 1955, nr. 1298, ll. 1-2): Κ(ω)φήσ ἐκ πέτρης λόγον ἔμπνοον δέξαι, ὀδίτ[α], | βαιὸν ἐπιστήσας ἴχνος ὄδο[ι] πορήσ (per lo stilema ossimorico della pietra muta che si rivolge al passante con viva voce cfr. Casey 2004 e Agosti 2010, 165-175, con bibliografia precedente).

¹⁶Peek 1955, nr. 1321 = *IK Hadrianoi* 61 = Merkelbach, Stauber 1998-2004, nr. 08/08/06, oggi nel muro esterno della moschea *Cuma Camii*. Vd. da ultimo Samama 2003, 306-307 nr. 184; cfr. anche Aytaçlar 2006, nr. 272.

¹⁷Cfr. ad esempio Peek 1955, nr. 1327 (Mindo, II d.C.), ll. 1-2: στήσον ἴχνος παροδεῖτα καὶ εἴσιδε καν|θὸν ἐρείσας, oppure IG IX 2, 660 (Larissa), ll. 1-3: στήσσον εἴχνος παροδι|τα κὲ μὰ(ν)θανε δισσὸν | ἔρωτα ἔμοῦ.

¹⁸Cfr. a titolo esemplificativo un componimento da Alessandria d'Egitto in distici elegiaci databile alla prima età imperiale, in cui l'espressione στήσον ἴχνος παροδεῖτα compare solo alla l. 12 (Peek 1955, nr. 1015 = Bernand 1969, nr. 19; cfr. da ultimo Boyaval 2004, 72).

¹⁹IG XIV 2461 = Peek 1955, nr. 1329 = Decourt 2004, nr. 10, attualmente ad Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 94; per le integrazioni del primo verso cfr. Peek 1955, nr. 1329.

²⁰Per la locuzione ποδός ἴχνος si veda anche un altro epigramma di età imperiale in esametri proveniente da Tragilo, in Macedonia (Samsaris 1989, 225 nr. 22, ll. 2-4: Στήσας, ὦ παροδεῖτα, | ἴχνος ποδός, γνώση μ' ἀ|κρειβῶς), e un altro componimento cristiano in distici elegiaci recentemente trovato nella basilica bizantina dell'agorà di Elaioussa Sebaste, in Cilicia (Borgia, Sayar 2003, 538-540 nr. 9 = SEG LIII 1737, ll. 1-4: Ὅστις ἐμὸν παρὰ σῆμα τεδὸν | ποδός ἴχνος ἐρείδεις ἔνθα μινυνθαδῆν Ἄντολί(ζ)ην με βλέ(π)εις), nel quale tuttavia si nota, come è stato detto anche dagli editori, uno stretto rapporto tra epigrafe e tradizione letteraria: il primo emistichio ricorre infatti identico in due testi dell'*Anthologia*, attribuiti rispettivamente a Callimaco (*AP* 7, 525 = *ep.* 21, 1 Pfeiffer) e a Gregorio di Nazianzo (*AP* 8, 188), in cui compare anche l'allusione ai piedi del viandante (vd. anche Agosti 2007, 197).

²¹IG XIV 2125 = Peek 1955, nr. 1243 = *IGUR* III 1393.

²²Il medesimo avverbio è utilizzato anche in un epigramma corcirese, sempre di II secolo d.C., che si apre con le seguenti parole (IG IX 1, 884 = Peek 1955, nr. 1334, ll. 3-4): [Εἰ, φίλε], πυνθάνεαι, τίς ἔφυν, ξένε, τίς δε ἐγενήθην, | [ὦ] παροδεῖτα, μάθε στὰς ὀλίγον πρὸ τάφωv.

²³Cito alcuni esempi dall'Egitto: Bernand 1969, nr. 3 = Peek 1955, nr. 699 (El Gīza Mkt, III-II secolo a.C.); Bernand 1969, nr. 7 = Peek 1955, nr. 1138 (Apollonopolis Magna, II secolo a.C.); Bernand 1969, nr. 4 = Peek 1955, nr. 1149 (Koptos, inizio II secolo d.C.); cfr. anche Bernand

1969, nr. 33 = Peek 1955, nr. 1873 (Herakleopolis Magna, età tolemaica), in cui l'augurio di procedere senza danno è espresso attraverso il verbo σφζω e ribadito dall'avverbio ἀβλαβέως, in modo incolume, illeso (ll. 9-10): ἀλλὰ σὺ “χρηστή, χαῖρ', Ἀμμωνία” ὡς ἔθος, εἰπῶν | σῴζου τὸν σαυτοῦ πρὸς δόμον ἀβλαβέως.

²⁴*ISM* I 290, attualmente nel Museo di Histria, inv. 384. Le integrazioni riportate sono state congetturate da Peek (cfr. *Ibidem*); alla l. 3 Otto Skutsch ha proposto, per motivi metrici, di correggere l'espressione πέτρος ὁ ἐπὶ τύμβοις con la locuzione πέτρος ὁ ἐπιτύμβι(ο)s, attribuendo l'errore allo scalpellino (cfr. *SEG* XXV 805).

²⁵*IGBulg* I² 222 = Peek 1955, nr. 2088a; attualmente nel Museo di Odesso, inv. II 1483. Cfr. anche Calder 1975 per l'analisi della difficile prosodia e per il commento testuale.

Bibliografia essenziale

Agosti 2007 = G. Agosti, *Literariness and Levels of Style in Epigraphical Poetry of Late Antiquity*, in “Ramus”, 36, 2007, pp. 191-215.

Agosti 2010 = G. Agosti, *Saxa loquuntur? Epigrammi epigrafici e diffusione della paideia nell'Oriente tardo-antico*, in “Antiquité Tardive”, 18, 2010, pp. 163-180.

Alfieri Tonini 2003 = T. Alfieri Tonini, *Iscrizioni funerarie greche: l'apostrofe al passante*, in “Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano”, 56, 1, 2003, pp. 62-71.

Aytaçlar 2006 = P. Ö. Aytaçlar, *Batı Anadolu'da entelektüeller. Yazıtlar ve Antik Kaynaklar Işığında*, İstanbul 2006.

Bernand 1969 = É. Bernand, *Inscriptions métriques de l'Égypte gréco-romaine. Recherches sur la poésie épigrammatique des Grecs en Égypte*, Paris 1969.

Borgia, Sayar 2003 = E. Borgia, M. H. Sayar, *Le iscrizioni*, in *Elaiussa Sebaste II. Un porto tra Oriente e Occidente*, a cura di E. Equini Schneider, II, 2, Roma 2003, pp. 525-540.

Boyaval 2004 = B. Boyaval, *Cinq notes d'épigraphie grecque*, in “Cahiers de Recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille”, 24, 2004, pp. 69-74.

Bruss 2005 = J. S. Bruss, *Hidden Presences. Monuments, Gravesites, and Corpses in Greek Funerary Epigram*, Leuven 2005.

Calder 1975 = W. M. Calder III, *The Alkestis Inscription from Odessos: IGBR F 222*, in “American Journal of Archaeology”, 79, 1975, pp. 80-83.

Casey 2004 = E. Casey, *Binding Speeches: Giving Voice to Deadly Thoughts in Greek Epitaphs*, in *Free Speech in Classical Antiquity*, ed. by I. Sluiter, R. M. Rosen, Leiden-Boston 2004, pp. 63-90.

del Barrio Vega 1989 = M. L. del Barrio Vega, *Función y elementos constitutivos de los epigramas funerarios griegos*, in “Estudios Clásicos”, 31, 95, 1989, pp. 7-20.

Decourt 2004 = J.-C. Decourt, *Inscriptions grecques de la France (IGF)*, Lyon 2004.

Devreker 1991 = J. Devreker, *Nouveaux monuments et inscriptions de Pessinonte et d'ailleurs (II)*, in “Anatolia Antiqua”, 1, 1991, pp. 183-202.

Dimitsas 1896 = M. G. Dimitsas, *I Makedonia en lithis phteggomenis kè mimimis sozomenis*, Athènes 1896.

Ecker 1990 = U. Ecker, *Grabmal und Epigramm. Studien zur Frühgriechischen Sepulkraldichtung*, Stuttgart 1990.

Garulli 2014 = V. Garulli, *Conversazioni in limine mortis: forme di dialogo esplicite e implicite nelle iscrizioni sepolcrali greche in versi*, in *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di C. Pepe, G. Moretti, Trento 2014, pp. 59-96.

Gregori 2008 = G. Gregori, *Sulle origini della comunicazione epigrafica defunto-viandante*, in *La comunicazione nella storia antica: fantasia e realtà*. Atti del III Incontro internazionale di storia antica (Genova, 23-24 novembre 2006), a cura di M. G. Angeli Bertinelli, A. Donati, Roma 2008, pp. 83-115.

- Inglese 2010 = A. Inglese, ΓΡΑΜΜΑ ΜΑΝΥΕΙ ΤΟΔΕ (IG XII 3, 220), in *Epigrammata: iscrizioni greche e comunicazione letteraria in ricordo di Giancarlo Susini*. Atti del Convegno di Roma (Roma, 1-2 ottobre 2009), a cura di A. Inglese, Roma 2010 pp. 377-390.
- Joyal, MacDougall, Yardley 2009 = M. Joyal, I. MacDougall, J. C. Yardley, *Greek and Roman Education. A Sourcebook*, London 2009.
- Kaibel 1878 = G. Kaibel (edidit), *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, Berolini 1878.
- Lattimore 1942 = R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana 1962.
- Marcotte 1988 = D. Marcotte, *Origines puniques de la topographie romaine*, in *Studia Phoenicia VI. Carthago: acta Colloquii Bruccellensis habiti diebus 2 et 3 mensis Maii anni 1986*, ed. by E. Lipinski, Leuven 1988, pp. 239-244.
- Marcotte 1994 = D. Marcotte, *Géomorphe. Histoire d'un mot*, in *Science et vie intellectuelle à Alexandrie (Ier-IIIe siècles après J.-C.)*, éd. par G. Argoud, Saint-Étienne 1994, pp. 150-161.
- Merkelbach, Stauber 1998-2004 = *Steinepigramme aus dem griechischen Osten*, hrsg. von R. Merkelbach, J. Stauber, I, Stuttgart-Leipzig 1998; II-V, München-Leipzig 2001-2004.
- Nicosia 1992 = S. Nicosia, *Il segno e la memoria. Iscrizioni funebri della Grecia antica*, Palermo 1992.
- Peek 1955 = W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften. Band I, Grab-Epigramme*, Berlin 1955.
- Peek 1964 = W. Peek, *Griechische Eigennamen aus Rumänien*, in "Studii Clasice", 6, 1964, pp. 119-136.
- Robert 1967 = J. Robert, *Épigramme de Chios*, in "Revue des Études Grecques", 80, 1967, pp. 282-291.
- Samama 2003 = É. Samama, *Les médecins dans le monde grec. Sources épigraphiques sur la naissance d'un corps médical*, Genève 2003.
- Samsaris 1989 = D. C. Samsaris, *La Vallée du Bas-Strymon à l'époque impériale. Contribution épigraphique à la topographie, l'onomastique, l'histoire et aux cultes de la province romaine de Macédoine*, in "Δωδώνη", 18, 1989, pp. 203-382.
- Sayar 1998 = M. H. Sayar, *Perinthos-Herakleia (Marmara Ereğlisi) und Umgebung. Geschichte, Testimonien, griechische und lateinische Inschriften*, Wien 1998.
- Schmitz 2010 = T. A. Schmitz, *Speaker and Addressee in Early Greek Epigram and Lyric*, in *Archaic and Classical Greek Epigram*, ed. by M. Baumbach, A. Petrovic, I. Petrovic, Cambridge 2010, pp. 25-41.
- Socas 2002 = F. Socas, *Materiales para una tipología de los epigramas funerarios latinos trazada a partir de sus voces e interlocutores*, in *Asta ac pellege. 50 años de la publicación de Inscripciones Hispanas en Verso*, de S. Mariner, ed. by J. Del Hoyo, J. Gómez Pallarès, Madrid 2002, pp. 183-204.
- Sourvinou-Inwood 1995 = C. Sourvinou-Inwood, *Reading Greek Death to the End of the Classical Period*, Oxford 1995.
- Tueller 2010 = M. A. Tueller, *The Passer-by in Archaic and Classical Epigram*, in *Archaic and Classical Greek Epigram*, ed. by M. Baumbach, A. Petrovic, I. Petrovic, Cambridge 2010, pp. 42-60.
- Varinlioglu 1990 = E. Varinlioglu, *Inschriften aus dem Museum von Uşak*, in "Epigraphica anatolica", 15, 1990, pp. 73-105.
- Wolff 2000 = É. Wolff, *La Poésie funéraire épigraphique à Rome*, Rennes 2000.
- Zumin 1961 = A. Zumin, *Epigrammi sepolcrali anonimi d'età classica ed ellenistica*, in "Rivista di cultura classica e medioevale", 3, 1961, pp. 186-223.

MARIA FEDERICA PETRACCIA*

Noctes atque dies patet atri ianua Ditis
(*VERG. AEN. 6 127*)

Riassunto

Il mondo dell'Aldilà e la sua percezione da sempre stuzzicano la curiosità dell'individuo. Questo mondo e il passaggio dalla vita alla morte si trovano spesso rappresentati in una particolare categoria di monumenti funebri: la *porta Ditis*, secondo una terminologia latina, o la Porta degli Inferi o dell'Aldilà, secondo il modo di sentire neoclassico.

La porta chiusa o socchiusa, un varco misterioso che fornisce l'accesso al mondo ultraterreno, è infatti recuperata e diventa tema ricorrente in numerosi monumenti funerari ottocenteschi europei. La reinvenzione di questa tipologia funeraria viene comunemente attribuita ad Antonio Canova, il grande scultore neoclassico originario di Possagno (TV), il quale creò nel 1805 il celeberrimo monumento funerario di Maria Cristina d'Austria, conservato a Vienna.

Parole Chiave: *Ianua Ditis*, Canova, Sepolture etrusche.

Abstract

The Underworld is been always interesting for the people. This world and the transition through the life and the death is represented on *Ianua Ditis*, a particular kind of funeral monuments, called the Gates of Hell in the Neoclassic period. The European artist of XIXth Century, in fact, rediscovered the closed, or half-closed, door as a mysterious gates, introducing people in the Afterlife. Antonio Canova, neoclassic sculptor from Possagno (TV), in 1805 creates the Cenotaph to Maria Cristina of Austria, reinventing this kind of funerary monuments.

Keywords: *Ianua Ditis*, Canova, Etruscan tombs.

Dino Risi racconta che Walter Chiari, morto nel 1991, aveva espresso il desiderio di far incidere sulla propria lapide, cosa che poi non avvenne, la frase "Non preoccupatevi amici, è solo sonno arretrato"¹. Questo modo di esorcizzare la paura dell'ignoto, di ciò che il defunto attraverserà una volta oltrepassate le porte di Dite, attraverso l'ironia tradisce in realtà un profondo interesse per l'aldilà, interesse che accompagna l'uomo fin dalle origini e che ha dato vita a varie interpretazioni fantasiose su questo mondo.

La prima descrizione dell'aldilà; la nekya di Odisseo

Per quello che riguarda il mondo classico la prima attestazione letteraria di tale tema è l'XI libro dell'*Odissea*, la cosiddetta *nekya* di Odisseo. L'eroe, sotto consiglio della maga Circe², si reca nel mondo dei morti per interrogare il tebano Tiresia, unico tra i defunti che abbia conservato memoria e coscienza, senza la necessità di recuperarle attraverso il sangue del sacrificio, e che sia quindi in grado di rivelargli il suo futuro, cioè il suo ritorno a Itaca e la sua morte lontano dal mare³.

Si tratta di uno dei libri più dibattuti dell'*Odissea*; Gabriel Germain lo ritiene addirittura un'interpolazione tarda, non originaria e non coeva con le restanti avventure dell'eroe dalla guerra di Troia⁴, mentre Rhys Carpenter ne sottolinea invece la sua coerenza con la storia di Odisseo, eroe che si spinge oltre il mondo conosciuto, fino ai confini delle terre abitate dagli uomini e, proprio in quest'ottica, non può mancare il regno di Ade⁵. Infine Reinhold Merkelbach sostiene si tratti di un oracolo necromantico ben più antico della saga di Odisseo, inserito poi nella catabasi eroica⁶, mentre Denys Page lo ritiene un nucleo parallelo, coevo ma a sé stante, confluito poi all'interno dell'*epos* omerico⁷.

Sicuramente il tema della discesa agli Inferi era già conosciuto e ben presente nella mitologia greca, si conoscono le discese di Orfeo e di Eracle ad esempio, i quali hanno sicuramente fornito motivi "strutturali" a questa avventura, ma Odisseo ha delle peculiarità sue proprie; lo scopo della sua catabasi, come le modalità o il suo atteggiamento, più di rassegnazione e terrore che di volontà eroica, sottolineano ancora una volta la profonda umanità di cui è imbevuto Odisseo.

Il testo si divide in due parti, in apparente contraddizione tra di loro; nella prima, vv. 1-567, l'eroe rimane accanto alla fossa sacrificale da lui scavata, accanto all'ingresso del mondo dei morti, vv. 48-49, e attende che le anime si affaccino da questo ingresso e intrattengano un colloquio con lui. Poi, dal verso 568, introdotto dalla preposizione locativa ἐνθα, sembrerebbe che l'eroe scenda e si addentri nell'aldilà per incontrare coloro che da lì non vi possono più uscire; i quattro grandi condannati (Achille, Patroclo, Antilocho e Aiace), la parte mortale di Eracle, unica "anima" trionfante, e infine, per timore che Persefone gli invii contro la Gorgone, il cui sguardo basterebbe ad ucciderlo, l'eroe decide di risalire e lasciare quel luogo buio e umido⁸.

L'ambientazione dell'Ade, ciò che c'è al di là della porta di ingresso, delle πύλαι Ἄϊδαο, termine che sottolinea, a differenza del semplice θύραι, una porta di una certa importanza, un portone diremmo noi, che segna l'ingresso di abitazioni di rilievo o di luoghi sacri⁹, non è descritta ma è deducibile attraverso alcune indicazioni intertestuali; si tratta di un luogo buio, umido, caratterizzato da una forte presenza acquatica, in quanto si trova ai confini estremi dell'Oceano e al suo interno scorrono ben quattro fiumi, lo Stige, l'Acheronte, il Peroflegetonte e il

Cocito¹⁰, da alcuni rilievi, il supplizio di Sisifo¹¹, sarebbe impensabile senza un'altra, da alberi da frutto, si pensi invece al supplizio di Tantalo¹², e da un prato di asfodelio¹³.

Ma questi son tutti elementi deducibili ad una lettura attenta dei versi; non viene tracciata una vera e propria topografia infernale, che in realtà, già per quanto riguarda il mondo greco, è piuttosto complessa e mutevole¹⁴. Odisseo, dà un'occhiata dal di fuori e, quando si decide ad entrare, vi rimane per pochissimo tempo; le porte di Dite non si possono attraversare impunemente, quello che nascondono è, e deve rimanere, un segreto.

La catabasi di Enea

L'eroe latino Enea compie pressappoco lo stesso viaggio nell'Ade ed è innegabile che Virgilio, per quello che riguarda il VI libro dell'*Eneide*, si sia ispirato proprio alla discesa agli Inferi di Odisseo per la catabasi del suo eroe.

Questa volta però l'eroe non è costretto dalla necessità o dal fato a scendere tra le ombre dei morti ma è un suo preciso desiderio e atto di volontà; recatosi dalla Sibilla cumana, Enea chiede alla profetessa di Apollo di potere scendere nel Tartaro, le cui porte d'accesso si trovano proprio a Cuma, per vedere il padre Anchise per un'ultima volta¹⁵. Le indicazioni della sacerdotessa sono molto chiare quanto lo è la sua affermazione: *Sate sanguine divom / Tros Anchisiade, facilis descensus Averno; / noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est*¹⁶.

Ma Enea, forte della protezione della Sibilla e del ramo d'oro, entra con coraggio nell'Ade e non è possibile nutrire dubbi sul fatto che la discesa sia, a differenza della prima parte della *nekyia* omerica, assolutamente fisica: il verbo *immisit* infatti non lascia alcuna possibilità di diversa interpretazione¹⁷.

Tralasciando tutta quella serie di legami intertestuali, che uniscono in maniera inscindibile questi versi virgiliani ai versi omerici, è possibile notare come il poeta latino scelga di inserire particolari geo-morfologici sull'aldilà; subito dopo le *ianuae Ditis* si incontra la palude melmosa del Cocito¹⁸, attraversabile solo grazie alla barca di Caronte, traghettatore dei morti già per il mondo greco, poi si apre un prato di erbe paludose¹⁹, una selva di mirti, dove vagano le anime morte per amore, tra cui si trova la regina Didone, la quale, al pari dell'Aiace omerico, non degna l'eroe di uno sguardo²⁰, un'altra distesa erbosa in cui dimorano coloro che sono morti in battaglia²¹, una rupe altissima²², il Flegetonte²³. Oltre questi ostacoli naturali si dischiudono le vere e proprie porte della città infernale, dietro alle quali stanno i beati, nei Campi Elisi, in un clima di verdeggianti serenità, solcato dal fiume Lete, e le due porte del Sonno, quella da cui escono i sogni veritieri e premonitori e quella da cui escono invece le visioni fallaci²⁴.

Per quanto sicuramente Virgilio sia debitore alla visione omerica dell'aldilà, bisogna notare che vi introduce numerose differenze e alcune "romanizzazioni", fatto dovuto sicuramente all'evolversi delle credenze religiose circa il mondo dei morti, ma anche all'inventiva e originalità dell'autore.

Ancora una volta però è possibile notare come il grande marcatore spaziale che separa il mondo dei morti da quello dei vivi, l'al-di-qua dall'al-di-là, sia una porta, prevalentemente serrata la quale però, a seconda del bisogno e dell'occasione, si apre, lasciando uno spiraglio visibile e uno stretto passaggio o si spalanca per i grandi eroi, che rimangono sulla soglia oppure si addentrano nelle viscere del regno dei morti.

L'iconografia delle ianuae Ditis

Varcare questa soglia, spalancare le porte del mondo dei morti, è quindi una metafora della morte stessa e non stupisce che la loro rappresentazione iconografica sia un vero e proprio tema funerario: si tratta del motivo delle *ianuae Ditis*. Esso consiste in una riproduzione, pittorica o a rilievo, a seconda del supporto che la ospita, di un portone la cui fattura può variare a seconda della moda del periodo e a quella architettonica locale, chiuso o semichiuso. In alcuni casi sono presenti due figure, la cui identità è estremamente variabile ma comunque ricollegabile al mondo dei morti, collocate ai lati della porta.

Prima di procedere all'analisi di questa iconografia è necessario fare una precisazione, che eviti che le *ianuae Ditis* si confondano con un'altra tipologia di porte degli Inferi; nel primo caso si tratta delle porte dell'aldilà, serrate o semplicemente socchiuse, che il defunto varca, sorvegliato o accompagnato dalle figure ai suoi lati, per unirsi alla folla di ombre che già abitano questo mondo e tale motivo si ritrova nei monumenti funebri. Nel secondo caso invece si ha la rappresentazione delle porte dell'Ade che ricorre con una certa frequenza nella ceramica generica, non destinata obbligatoriamente a scopi funebri, e queste porte servono semplicemente da 'marcatore spaziale'; molte volte infatti a partire dall'epica greca si fa menzione delle *πύλαι Ἄϊδαο*, per indicare l'aldilà, quindi rappresentare la struttura architettonica di una porta come sfondo per l'azione di un qualche eroe che abbia avuto a che fare con l'oltretomba, aiuta immediatamente a comprendere dove si svolge la scena²⁵.

Se per i Greci di età arcaica e classica la visione dell'Ade è una visione "dalla soglia" non stupisce che le rappresentazioni iconografiche delle scene ambientate in tale mondo, con la grande eccezione della pittura murale di Polignoto, nella *leschè* dei Cnidi a Delfi, oggi perduta ma ricostruibile grazie alla testimonianza di Pausania²⁶, siano tutte liminari. Esempio calzante, anche grazie all'abbondanza di 'esemplari', è la cattura di Cerbero da parte di Eracle; l'eroe, in una delle sue dodici fatiche, scende nel regno dei morti per catturare il terribile cane del dio dei morti e

portarlo a Micene da Euristeo e la rappresentazione della scena si concentra quasi esclusivamente sul momento finale²⁷, quando cioè l'eroe trascina fuori il cane dalle porte dell'Ade²⁸.

La differenza con il motivo che invece si è scelto qui di prendere in esame è che, sebbene si tratti dello stesso soggetto, le *ianuae Ditis* non sono un semplice artificio per rendere chiaro allo spettatore che la scena si svolge nell'Ade, o nelle sue vicinanze più prossime, ma sono i battenti della porta che il defunto deve di necessità attraversare per congiungersi ai suoi simili, essendo ormai fuori luogo tra i vivi. Questa tipologia di monumento, quindi, vuole rendere plasticamente non solo l'ingresso vero e proprio nella camera sepolcrale, ma anche quello simbolico del defunto in un mondo denso di incognite, quello dell'Ade, come attestano diverse urne cinerarie e tombe etrusche in cui la rappresentazione della porta è spesso accompagnata da una scena di commiato²⁹.

L'idea della porta come decorazione funeraria nasce già in zona microasiatica ma è con l'arte ellenistica e l'arte etrusca che conosce quella maturazione che la renderà grande protagonista in età romana; soprattutto in Italia settentrionale e precisamente nella *X regio augustea* (ad Aquileia, *Ateste*, *Brixia*, *Parentium* e Verona), in quella centrale in Emilia (ad esempio a Sarsina), in Umbria e nelle Marche (ad esempio a *Sentinum*), in Italia meridionale nel Sannio.

La tomba degli Auguri di Tarquinia

La *ianua Ditis* è protagonista di una delle tombe più conosciute di area etrusca; la tomba degli Auguri (*fig. 1*). Nella necropoli di Monterozzi, a Tarquinia, nel 1878, veniva alla luce una camera rettangolare con il tetto a doppio spiovente, sede di due letti funebri, i cui segni son stati rinvenuti nella pavimentazione, dalle dimensioni modeste, 3.62 m e 2.60 m e 1.55 m di altezza, decorata su tutte e quattro le pareti, a cui venne attribuito il nome di Tomba degli Auguri, per la presenza di due figure maschili, in abiti sacerdotali, con le braccia atteggiare in un gesto di saluto e cordoglio, identificati, al momento della scoperta, appunto come due Auguri.

La decorazione pittorica, databile al VI secolo a.C., descrive il rituale funebre nella sua completezza: sulla parete di fondo, sotto il frontone decorato con un leone e una pantera che aggrediscono uno stambecco, è rappresentata la *ianua Ditis*, ermeticamente chiusa, al lato della quale stanno due individui, probabilmente incaricati del corteo funebre. Sulla parete di destra si può vedere un uomo, identificabile come un magistrato, che volge lo sguardo verso la porta, accompagnato da un servo e da un altro individuo, forse un messaggero, che dorme accucciato. Seguono una scena di lotta corpo a corpo, vigilata da un giudice, un uomo incapucciato e legato che si prepara ad affrontare un cane feroce, aizzato contro di lui da un altro uomo che tiene il guinzaglio dell'animale e infine un personaggio

danzante identificato dalla scritta *Phersu*³⁰.

Si tratta dei giochi in onore del defunto, cui presenziano, non a caso, un magistrato e un giudice; questa pratica, la cui prima attestazione letteraria si trova nell'*Iliade*, quando Achille, ottenuta finalmente vendetta su Ettore e spronato dall'apparizione del fantasma di Patroclo, proclama dei grandiosi giochi in onore all'amico. Il combattimento corpo a corpo appare quindi come scontato, mentre meno 'topici' sarebbero la figura di *Phersu* e la lotta dell'uomo, incappucciato e legato, contro il cane feroce; proprio in quest'ultima scena si è visto l'antenato dei giochi gladiatori, come offerta di sangue al defunto³¹.

È interessante sottolineare come la porta, una sorta di *trompe l'oeil*, sia collocata proprio di fronte alla vera porta di accesso alla tomba a camera, come a rimarcare che gli accessi sono diversi e che il defunto può finalmente accedere al mondo dei morti soltanto dopo aver attraversato tutta una serie di rituali, le decorazioni che corrono sui due lati dell'ingresso appunto, e aver ricevuto l'ultimo saluto attraverso i riti di cordoglio e lamento funebre.

La tomba dei Caronti e la tomba degli Anina

Sempre a Tarquinia, sempre nella necropoli di Monterozzi, nel 1960 è stata scavata la cosiddetta tomba dei Caronti (fig. 2); si tratta di ipogeo ellenistico a due livelli, dotato di vestibolo, con il vano superiore, il vestibolo appunto, utilizzato per le cerimonie di culto e fornito di banchine, e due camere funerarie, poste ad un livello più basso, accessibili attraverso delle scale.

Sulle pareti di fondo e di destra del vestibolo, in asse dunque con il sottostante ingresso alle camere funerarie, sono scolpite due finte porte quadrangolari e "a pannelli", evidenziate dal bassorilievo oltre che dal colore, dipinte con l'indicazione dell'intelaiatura lignea e delle borchie metalliche³². A lato di ciascuna porta stanno due Caronti alati, demoni azzurrognoli di vocazione psicopompa, incaricati quindi di sorvegliare l'ingresso dell'aldilà, facilitandolo a chi ne ha diritto e, di contro, proibendolo a coloro i quali non sono ancora giunti al termine della loro vita. Si tratta di *Charun*, divinità assimilabile per assonanza e per funzione al greco Caronte, il traghettatore di anime, compagno della dea della morte *Vanth* caratterizzato sempre da alcuni attributi; è dotato di ali, ha un colorito azzurrino, presenta tratti fisiognomici animaleschi, come le orecchie a punta, e serpenti arrotolati intorno alle braccia, e si accompagna spesso a un grosso martello, con il quale convincerebbe le anime più riottose a seguirlo³³.

In questa tomba *Charun* è indicato da una didascalia che presenta, accanto al nome proprio alcuni termini a oggi sconosciuti nel loro significato, probabilmente suoi attributi: *CHARUN / CHUNCHU/LIS e CHARU/N HU/THS*. Nonostante non sia chiaro che cosa vogliano indicare questi attributi di *Charun*

– Caronte, è scontato affermare che in questo modo si volesse indicare la pericolosità dell’accesso al mondo degli Inferi, sia per l’anima stessa, cui si prospettava ancora un cammino pericoloso, sia per tutti quei curiosi che, impunemente, cercano di sbirciare al suo interno per carpire i segreti del regno di Plutone³⁴.

La sua figura, associata alle porte *Ditis*, è assai frequente nell’iconografia funeraria etrusca; la tomba degli *Anina* (fig. 4), scoperta nel 1967 nella necropoli Scatagliani, poco lontano da Monterozzi, ne è un altro meraviglioso esempio.

All’interno di questo sepolcro, appartenuto alla famiglia etrusca aristocratica degli *Anina*³⁵ e costituito da un’unica camera quadrangolare, caratterizzata da un soffitto grezzo e piano, accanto alla porta sono rappresentati i due demoni dell’aldilà etrusco: *Charun*, alato e animalesco, con il suo martello, pronto a colpire, e *Vanth*, dea, o demone³⁶, femminile, ritratta a seno nudo, alata e con una torcia accesa in mano, suo principale attributo, utilizzata per rischiarare il pericoloso cammino dei defunti i quali, una volta oltrepassata la *ianua Ditis*, si troverà completamente al buio.

La tomba dei due tetti

Questa sepoltura (fig. 3), databile al III secolo a.C., scoperta nel 1969, sempre nella necropoli di Monterozzi, si presenta come una sepoltura umile, appartenuta ad una famiglia con basse disponibilità economiche, caratterizzata da un tetto piatto e non spiovente, che invece caratterizza la maggior parte delle altre tombe.

La decorazione parietale è presente soltanto nel pilastro al centro della stanza, su cui spicca un Caronte alato, e sulla parete a destra dell’entrata, dipinta con una scena decisamente più complessa. Sulla destra troviamo il defunto, accompagnato da *Vanth*, riconoscibile per i capelli scarmigliati e la fiaccola accesa, che poggia la mano sulla spalla del morto in gesto di accompagnamento e difesa, all’estrema sinistra vediamo una *ianua Ditis* chiusa, di fronte alla quale sta seduto un altro Caronte alato e dotato di martello; nel mezzo, infine, due uomini e un bambino, probabilmente parenti già deceduti del defunto, accolgono il nuovo arrivato, indicandogli l’ingresso agli Inferi.

Si tratta di un meraviglioso esempio di porta dell’Ade, un *unicum* in quanto, per la prima volta possiamo assistere a quello che doveva essere, nella mentalità religiosa etrusca, il percorso dell’anima una volta che essa si staccava dal corpo: accompagnata da *Vanth* verso la porta degli Inferi, si imbatteva in coloro che l’avevano preceduta, i suoi defunti, in una continuità familiare che va oltre la morte del singolo.

Le stele funerarie di Sentinum

Passando ora al mondo romano e, di conseguenza ad un diverso modo di

seppellire i propri cari, che non prevede cioè la costruzione di vere e proprie necropoli in cui il defunto potesse continuare ad esercitare le sue attività, troviamo delle stele funerarie che riproducono a rilievo le fattezze della *ianua Ditis*³⁷.

Un alto numero di queste stele, che sembrano ricordare le rappresentazioni di finte porte presenti su monumenti sepolcrali etruschi, proviene dall'Italia centrale³⁸, in particolare dal territorio dell'antica *Sentinum* che, al momento, ne ha restituite ben otto³⁹.

Di queste otto, due sono anepigrafi⁴⁰, mentre sei presentano una breve e laconica iscrizione⁴¹; un semplice testo, recante il più delle volte solo il nome del defunto (nella fattispecie un uomo e cinque donne), seguito, in un unico caso, quello della liberta *Asullia*, dall'indicazione degli anni e dell'autore della dedica.

Le stele di *Sentinum* sono molto simili tra loro e sono composte da tre registri: una parte superiore, una mediana e una inferiore.

Nella parte più in alta, il timpano, è possibile trovare una decorazione a rilievo, il cui unico scopo è quello di abbellire la stele: in quella maschile è presente una rosa, o forse una stella, in quella della liberta *Magia*, una delle cinque donne, due uccellini.

La parte mediana, che corrisponde a ciò che architettonicamente sarebbe l'architrave, ospita l'eventuale testo epigrafico, il quale rende possibili alcune considerazioni sull'individuo ivi sepolto e sul periodo nel quale è stato realizzato l'oggetto; la stele maschile di un liberto (*fig. 5*) riporta la seguente iscrizione: *T(itus) Aetrius T(iti) l(ibertus) Pal(atina tribu) Eros*⁴²; l'uomo era ascritto alla tribù Palatina, tribù tipica degli ex schiavi liberati da quando il console Appio Claudio nel 312 a.C., permise ai *servi* manomessi di entrare a far parte di una delle quattro tribù urbane meno nobili, la Palatina, l'Esquilina, la Collina e la Suburana, e la sua stele è databile tra la fine dell'età repubblicana e la prima metà del I secolo d.C., datazione resa possibile sia dagli elementi paleografici sia da quelli onomastici.

Al gruppo appartiene anche la stele della liberta *Magia* (*fig. 6*); *Magia C(ai) l(iberta) Philaeni*[j]⁴³, stele semplicissima, con una finta porta stilizzata, databile alla fine dell'età repubblicana.

La parte inferiore infine ospita la vera e propria porta degli Inferi, generalmente a due battenti, composti ciascuno di quattro o sei pannelli decorati in vario modo, o semplicemente caratterizzati da due grosse maniglie a forma di anello⁴⁴.

Solo il censimento completo di tutte le stele con rappresentazione della porta degli Inferi, però, permetterà di comprendere appieno se questi monumenti fossero peculiari di una particolare categoria sociale e quale essa fosse; per ora, limitandosi al territorio sentinate, si può semplicemente osservare che su sei monumenti funerari in cui è presente l'iscrizione, uno fu posto ad un liberto e cinque a donne, tre di *status* libertino e due di nascita libera.

Monumento funerario di Sarsina

Da Sarsina proviene uno dei monumenti funebri ad edicola meglio conservati (fig. 7); si tratta di una tipologia testimoniata, con diverse varianti, in molte regioni della penisola, oltre che in alcune province transalpine, tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C.

Prototipo di queste sepolture è il grandioso sepolcro, fatto erigere da Artemisia, verso la metà del IV secolo a.C., in onore di Mausolo di Alicarnasso, suo fratello e sposo, satrapo di Caria.

Il nome del personaggio onorato all'interno di questo edificio è rintracciabile nell'iscrizione dedicatoria, incisa sul grande basamento; si tratta di un certo [-A] f(?)fionius C(ai) f(ilius) Rufus, il cui sepolcro fu eretto, in piena età augustea, intorno alla fine del I secolo a.C., nel settore monumentale della necropoli di Pian del Brezzo, al di sopra di un'urna cineraria in arenaria.

Questo maestoso monumento, oggi ricostruito nel Museo di Sarsina, utilizzando per lo più le parti originali, tutte in pietra calcarea, presenta un notevole sviluppo in altezza; su una base quadrata, di 4,62 metri per lato, decorata da un fregio dorico a fiori e bucrani che corre su tutti i lati, si elevano la parte superiore, l'edicola vera e propria, e una parte terminale, la quale fa raggiungere al monumento l'altezza complessiva di 13,35 metri.

Proprio questa parte presenta la *ianua Ditis*, trattandosi di una cella templare con finta porta, decorata da quattro colonne corinzie, le quali sorreggono una trabeazione con fregio vegetale, tra le quali sono collocate le statue panneggiate dei quattro personaggi ricordati nell'epigrafe. Dei quattro individui qui rappresentati, soltanto uno, *Rufus* appunto, risulta identificabile ed effettivamente seppellito sul posto.

Infine l'ultima parte è a cuspide piramidale, affiancata da quattro sfingi, poste probabilmente a ideale protezione del sepolcro, e coronata da un capitello su cui poggia un finto vaso cinerario globulare.

In maniera quindi simile alla tomba degli *Anina*, si ha la rappresentazione grafica, questa volta tridimensionale, di una finta porta, che simboleggia la porta degli Inferi, la quale deve essere di necessità superata dal defunto, e di un "incontro familiare" tra defunti appunto, i quali tutti insieme, appena deceduti o morti invece da tempo, si ricongiungono al di là di questa porta.

Ara cineraria con Ianua Ditis, da Roma.

L'ultimo esemplare di finta porta che si vuole qui riportare, proviene da Roma ed è databile al I secolo d.C. (fig. 8); si tratta di un ara cineraria, l'altare sul quale si celebrava il rito funerario, destinato a ricevere le periodiche offerte al defunto, contenente i resti di due fratellini *C(aius) Clodius Apollinaris* e *C(aius) Clodius Primitivus*, i quali vissero rispettivamente cinque e undici anni: *Dis Manibus / C(aius)*

*Clodius Apollinaris / v(icit) a(nnis) V, m(ensibus) VI d(iebus) VIII / C(aius) Clodius C(ai) f(ilius) / Primitivus, vixit ann(is) / XI, diebus XXV / C(aius) Clodius Secundus / et Clodia Prima f(ecerunt)*⁴⁵.

Sotto lo specchio epigrafico vi sono raffigurate due vittorie alate che accolgono i due ragazzi, aprendo loro le porte dell'Ade. La presenza di una porta socchiusa costituisce una particolarità in quanto, come ha evidenziato Britt Haarløv⁴⁶, le *ianuae Ditis* originarie sono sempre sigillate; lo studioso ha ritenuto questa porta socchiusa una sorta di evoluzione della porta ermeticamente chiusa del mondo etrusco e del mondo romano fino al I secolo a.C.; non si tratta di una porta che permette l'accesso all'aldilà al defunto, separandolo per sempre dai vivi, ma di una porta che permette uno scambio, una sorta di distacco meno traumatico per entrambe le parti, il morto e i vivi, che possono continuare così ad avere un contatto, seppur fugace e ridotto.

Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria (Vienna, Augustinerkirche)

Non è probabilmente un caso che proprio la tipologia di “porta socchiusa”, sia quella più vicina al sentire Cristiano e all'esperienza neoclassica; la porta semi aperta, o semi chiusa, che fornisce l'accesso al mondo ultraterreno è stata infatti recuperata ed è diventata tema ricorrente in numerosi monumenti funerari ottocenteschi, soprattutto, anche se non solo, europei.

La sua reinvenzione, e re-introduzione, viene attribuita ad Antonio Canova, il grande scultore neoclassico originario di Possagno (TV), il quale creò nel 1805, sotto richiesta e compenso di Alberto di Sassonia-Teschchen, il celeberrimo monumento funerario a Maria Cristina d'Austria, sua consorte, deceduta nel 1798, conservato a Vienna (*fig. 9*).

In questo monumento l'oltretomba è rappresentato sotto forma di piramide, verso la quale si dirige un piccolo corteo funebre, nell'intento di varcare la soglia che divide la vita dalla morte. Significativo è il fatto che la porta del Canova sia spalancata e non socchiusa, naturale evoluzione della piccola apertura già immaginata nel I secolo d.C., fatto questo che dimostra, ancora una volta, quanto la concezione dell'aldilà e del rapporto esistente tra vivi e morti si sia modificata con l'avanzare del tempo, delle filosofie e del sentire religioso, mantenendo invariati solo alcuni elementi fondanti, quali la porta appunto.

Dalla concezione per così dire “religioso-filosofica” del mondo pagano, che vede una cesura netta tra mondo terreno e ultraterreno, simboleggiata dalla porta chiusa, che permette solo qualche piccola eccezione alla regola, esemplificata dalle prime porte socchiusa, si è passati alla cristiana continuazione di un percorso iniziato dall'individuo nel mondo dei vivi e che si reputa non interrotto neppure in seguito al passaggio attraverso la fatidica porta; così il Neoclassicismo rappresenta

sempre *ianuae Ditis* socchiuse se non addirittura, come si osserva nel monumento funebre a Maria Cristina d'Austria, spalancate.

La rappresentazione della morte fu, in realtà, un tema assai ricorrente durante tutto il periodo neoclassico; furono molti infatti gli artisti e i poeti che lo sentirono particolarmente. Non è casuale che Foscolo, palesando una sua ben precisa posizione intellettuale rispetto al tema della morte, sottolineasse l'importanza dei "sepolcri", come memoria del passato e ricordo dei grandi personaggi che avevano segnato la storia, meritevoli dunque di veder esaltato il loro valore e riconosciute le proprie virtù.

Sono proprio le tombe che, con la loro presenza, realizzano l'illusione del nostro sopravvivere alla morte; vita e morte non si escludono ma vivono nei 'sepolcri' in un'unità perfetta in cui l'uomo può illudersi di continuare a vivere anche dopo la morte. Le tombe allora saranno sì utili ma è il sentimento *in primis* ad aver bisogno di esse; le "urne confortate di pianto" consentono ai morti di continuare a vivere nel ricordo imperituro attraverso il culto tributato loro dai vivi; permettono alle porte *Ditis* di rimanere socchiuse, consentendo un continuo scambio di sentimenti, sguardi e pensieri a chi è rinchiuso al loro interno e a chi, da fuori, ne spia il contenuto.

È chiaro come la curiosità nei confronti dell'opera scultorea commemorativa, che deve mantenere vivo il ricordo del defunto, risulti evidente anche in altre splendide realtà di cimiteri monumentali, quali il Cimitero Monumentale di Milano, quello di Staglieno a Genova, i cimiteri di Père Lachaise e di Montparnasse a Parigi, solo per citare alcuni esempi.

Le ianuae Ditis come specchio del loro tempo

Non si può quindi, in conclusione, non sottolineare ancora una volta come le finte porte che conducano all'Ade siano uno specchio del sentire religioso del proprio tempo.

Per quanto l'uomo si sia potuto immaginare l'aldilà, nel bene o nel male, esso è sempre stato, e rimane tuttora, un mistero angosciante che l'individuo, in vita, non può mai comprendere appieno; rimane una stanza celata da una porta che permette nei migliori dei casi, a seconda dei tempi e dei luoghi, una rapida occhiata consolatoria, che non spezza il legame dei morti con i vivi, o che invece, si cela alla vista dei vivi, occultando i defunti e il loro mondo per sempre, agli occhi dei loro cari. Agli studiosi, di fronte a queste porte, non resta che meravigliarsi della forza di questo motivo iconografico, che ha resistito, immutabile, nel suo significato primario, a secoli di storia e a cambiamenti religiosi estremamente rilevanti, fenomeno che aiuta a comprendere quale idea della morte, mondo a sé o *continuum* della vita, dominasse nel periodo in cui la porta è stata realizzata.

*Maria Federica Petracchia è docente di Storia romana presso l'Università degli Studi di Genova.

Note

¹Risi 2004, p. 219.

²Hom. *Od.* 11, 491-495.

³Hom. *Od.* 11, 133-183.

⁴Germain 1954, 329-370.

⁵Carpenter 1946.

⁶Merkelbach 1951, 185-91, 209-30.

⁷Page 1955, 21-51.

⁸Hom. *Od.* 11, 800-804.

⁹LSJ s. v. *πύλη* e s. v. *θύρα*.

¹⁰Cfr. Cousin 2012, 91- 95.

¹¹Hom. *Od.* 11 593-600.

¹²Hom. *Od.* 11 582-591.

¹³Hom. *Od.* 11 539.

¹⁴Cfr. Cousin, 2012.

¹⁵Verg. *Aen.* 6, 98-123.

¹⁶Verg. *Aen.* 6, 125-129.

¹⁷Verg. *Aen.* 6, 262.

¹⁸Verg. *Aen.* 6, 295-316.

¹⁹Verg. *Aen.* 6, 415-416.

²⁰Verg. *Aen.* 6, 440-466.

²¹Verg. *Aen.* 6, 477 – 547.

²²Verg. *Aen.* 6, 548.

²³Verg. *Aen.* 6, 551.

²⁴Verg. *Aen.* 6, 703-723.

²⁵Verg. *Aen.* 6, 893-901.

²⁶Paus. 10, 28-31.

²⁷Riguardo la cattura di Cerbero si può osservare una grande eccezione alla regola, eccezione però circoscritta nei limiti geografici e cronologici; si tratta delle cosiddette *hydrai* ceretane, tutte ascrivibili alla fine del VI secolo a.C. provenienti dalla Magna Grecia che ritraggono l'ultimo momento dell'episodio mitico, cioè quando Euristeo, terrorizzato dalla vista dell'animale, va a nascondersi in una giara. Cfr. Woodford, Spier 1992.

²⁸Vd. Woodford, Spier 1992 e Felten, Krauskopf 1997. Se ne ha anche un esempio sul sarcofago di Velletri, in cui l'eroe trascina Cerbero al guinzaglio fuori da una porticina socchiusa, vd. Bartoccini 1958.

²⁹Si confronti Pugliese Carratelli 1986, 407-409; 418; 483 (vd. Delplace 1989, 155). Sull'origine e l'impiego di questo tipo di raffigurazione cfr. Davies 1978, 203-226.

³⁰*Phersu* è un personaggio presente in scene di giochi funebri, provenienti dalle necropoli di Tarquinia e di Chiusi, così denominato da due sue raffigurazioni in cui è indicato con il nome proprio; è una figura mascherata, per la precisione si tratta di una maschera barbata, colta in atto di danzare o correre. Secondo alcuni (vd. Semerano 2003) si tratterebbe di una divinità, o un demone, connesso al mondo dei morti e dell'aldilà, mentre altri vi identificano semplicemente una figura mascherata presente in diverse scene di agonismo, più o meno cruento (vd. Martinelli 2007).

³¹Che l'origine dai giochi gladiatori sia da rintracciarsi in Etruria, la quale avrebbe unito due diverse tradizioni funerarie, il sacrificio umano in onore del morto e le gare atletiche sempre in suo onore,

è dato di fatto per tutti gli studiosi; vd. Felletti, Maj 1977, 114 e Ville 1981.

³²Vaccaro 2011.

³³Cfr. Bonfante, Swaddling 2006.

³⁴Cousin 2015.

³⁵Steingraber 2006.

³⁶Su Vanth vd. anche Enking 1943.

³⁷Un'analisi esaustiva dell'iconografia della porta nei monumenti funerari romani è stata condotta in Daviues 1978.

³⁸La maggiore presenza di questi monumenti si registra in Umbria e nelle Marche (in particolare a Sarsina, Urbino, Sassoferrato, Fabriano (cfr. Tramunto 2008a, pp. 255-258), Gubbio, Todi, come evidenziato da Delplace 1989, 154) e nella regione dei Marsi (Letta, D'Amato 1975, 156-157; 168-169; 183; 192; 231; 243-244; 257-258; 260-263; 266-272; 275; 328; 330; 335). Non sono rare le attestazioni nella *X regio* augustea (soprattutto ad Aquileia: cfr. Tramunto 2008b, pp. 521-525) e nel Sud della penisola (dove si registrano esemplari a Isernia e Venafro). Cfr. anche gli esempi e la bibliografia riportati da Antolini, Paci 2000, 92-93 n. 66 e da Baldelli, Frisina 2002, 111 n. 12. Per un inquadramento generale della città di Sarsina in età romana vd. Donati 2008.

³⁹Per quello che riguarda la situazione attuale dei ritrovamenti archeologici nell'antica *Sentinum* si consiglia di consultare Medri 2008.

⁴⁰Si tratta di Paci 1981, 434 nr. 18 (conservato nel Museo Archeologico di Sassoferrato; nel timpano è scolpita una grande pigna, di cui è rimasta solo la parte destra), e Paci 1981, 462-463 app. 10 (questa porta degli Inferi risulta ora murata sull'architrave di una casa disabitata in località Aia Cupa). Si pensi non solo ai due esemplari conservati nel Museo Civico di Sassoferrato (AN), ma a quello custodito nel giardino del Museo archeologico di Verona.

⁴¹La tipologia iconografica di questi monumenti funerari è stata ben definita e catalogata in Letta, D'Amato 1975.

⁴²CIL XI 5767.

⁴³CIL XI 5783. Questo monumento è ora murato nell'atrio del palazzo comunale di Fabriano. Sassi 1936, 71 nr. IV legge *Macria*, ma da un attento esame del testo si può osservare che la lettura corretta del gentilizio della donna è *Magia*.

⁴⁴È a sei pannelli solo la porta recante l'iscrizione di *Appaedia* (CIL XI 5769): nei quattro pannelli superiori sono rappresentati degli anelli, mentre nei due inferiori si trovano dei motivi a "X".

⁴⁵CIL VI 15699.

⁴⁶Haarlov 1977.

Bibliografia essenziale

Pugliese Carratelli 1986 = G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Rasenna. Storia e Civiltà degli Etruschi*, Milano 1986.

Antolini, Paci 2000 = S. Antolini, G. Paci, *Nuove iscrizioni romane da Suasa*, in "Picus", 20, 2000, pp. 92-93.

Baldelli, Frisina 2002 = G. Baldelli, M. Frisina, *Una stele a porta da Colbordolo*, in "Picus", 22, 2002.

Bartoccini 1958 = R. Bartoccini, *Il sarcofago di Velletri*, Roma 1958.

Bonfante, Swaddling 2006 = L. Bonfante, J. Swaddling, *Etruscan Myths*, Austin 2006.

Carpenter 1946 = R. Carpenter, *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*, Berkeley 1946.

Colonna 1984 = G. Colonna, *Per una cronologia della pittura etrusca in età ellenistica*, in "Dialoghi di archeologia", 1, 1984, pp. 1-24.

Cousin 2012 = C. Cousin, *Le monde des morts. Espace et paysages de l'Au-delà dans l'imaginaire grec d'Ho-*

mère à la fin du V^e siècle avant J.-C., Paris 2012.

Cousin 2015 = C. Cousin, *Typologie et fonction des didascalies dans l'imagerie funéraire étrusque*, in *L'écriture et l'espace de la mort. Épigraphie et nécropoles à l'époque préromaine*, Roma 2015.

Davies 1978 = G. Davies, *The Door Motif in Roman Funerary Sculpture*, in *Papers in Italian Archaeology 1: the Lancaster Seminar. Recent Research in Prehistoric, Classical and Medieval Archaeology*, BAR Supplementary Series, Oxford 1978, pp. 203-226.

Delplace 1989 = C. Delplace, *Spigolature di scultura romana dalla provincia di Macerata*, in "Picus", 9, 1989.

Donati 2008 = A. Donati (a cura di), *La storia di Sarsina, I. L'età antica*, Cesena 2008.

Enking 1943 = R. Enking, *Culśu und Vanθ*, in "Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts - Römische Abteilung", 58, 1943, pp. 48-69.

Felletti Maj 1977 = B. M. Felletti Maj, *La tradizione italica nell'arte romana*, Roma 1977.

Felten, Krauskopf 1997 = W. Felten, I. Krauskopf, s. v. *Nekyia*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, VIII, 1, Zürich-München 1997, pp. 871-878.

Germain 1954 = G. Germain, *Genèse de l'Odyssée. Le fantastique et le sacré*, Paris 1954.

Haarlov 1977 = B. Haarlov, *The Half-Open Door. A Common Symbolic Motif Within Roman Sepulchral Sculpture*, Odense 1977.

Letta, D'Amato 1975 = C. Letta, S. D'Amato, *Epigrafia della regione dei Marsi*, Milano 1975.

Mansuelli 1965 = G. A. Mansuelli, *Le tombe di Tarquinia, (Forma e colore 51)*, Firenze 1965.

Martinelli 2007 = M. Martinelli, *Il gioco di Pbersu*, in *Sport e giochi in Etruria. Musica, danza, agonismo e rappresentazioni tra Italia e Mediterraneo*, M. Martinelli (a cura di), Firenze 2007.

Medri 2008 = M. Medri (a cura di), *Sentinum 295 a.C. Sassoferrato 2006, 2300 anni dopo la battaglia. Una città romana tra storia e archeologia*, Roma 2008.

Merkelbach 1951 = R. Merkelbach, *Untersuchungen zur Odyssee*, München 1951.

Paci 1981 = G. Paci, *Materiali epigrafici inediti del Museo Civico di Sassoferrato*, in *Scritti sul mondo antico in memoria di F. Grosso*, L. Gasperini (a cura di), Roma 1981.

Page 1955 = D. Page, *The Homeric Odyssey*, Oxford 1955.

Risi 2004 = D. Risi, *I miei mostri*, Milano 2004.

Sassi 1936 = R. Sassi, *Le carte di S. Maria d'Apennino*, Fabriano 1936.

Semeraro 2003 = G. Semeraro, *Il popolo che sconfisse la morte. Gli Etruschi e la loro lingua*, Milano 2003.

Steingraber 2006 = S. Steingraber, *Affreschi etruschi: dal periodo geometrico all'ellenismo*, Venezia 2006.

Tramunto 2008a = M. Tramunto, *Le Ianuae Ditis della Decima Regio Augustea*, in *Est enim ille flos Italiae... Vita economica e sociale nella Cisalpina romana*, A. Cavarzere e S. Pesavento Mattioli (a cura di), Verona 2008, pp. 521-525.

Tramunto 2008b = M. Tramunto, *Le portae Ditis di Sentinum*, in *La comunicazione nella Storia antica: fantasia e realtà. Atti del III incontro internazionale di Storia antica*, Genova 23-24 novembre 2006, M.G. Angeli Bertinelli, A. Donati (a cura di), Roma 2008, pp. 255-258.

Vaccaro 2011 = V. Vaccaro, *Caronti e finte porte*, in *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Atti del Convegno di Studi (Messina 2009)*, G. F. La Torre, M. Torelli (a cura di), Roma 2011, pp. 349-359.

Ville 1981 = G. Ville, *La Gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Rome 1981.

Woodford, Spier 1992 = S. Woodford, J. Spier s. v. *Kerberos*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, VI, 1, Zürich-München 1992, pp. 24-32.



Fig. 1 - Tarquinia, Necropoli di Monterozzi, Tomba degli Auguri (Mansuelli 1965, p. 3).



Fig. 2 - Tarquinia, Necropoli di Monterozzi, Tomba degli Auguri (Mansuelli 1965, p. 5).



Fig. 3 - Tarquinia, Necropoli degli Scataglini, Tomba degli Anina (Mansuelli 1965, p. 7).



Fig. 4 - Tarquinia, Necropoli di Monterozzi, Tomba dei due tetti (Colonna 1984, pp. 4, 12-13).



Fig. 5 - Sassoferrato, Museo Archeologico, Stele funeraria di *T(itus) Aetrius Eros*, (Medri 2008).



Fig. 6 - Sassoferrato, Museo Archeologico, Stele funeraria di *Magia* (Medri 2008).



Fig. 7 - Sarsina, Museo Archeologico, Monumento funerario di *Rufus* (Donati 2008).



Fig. 8 - Roma, Musei Vaticani, urna cineraria di *C(aius) Clodius Apollinaris* e *C(aius) Clodius Primitivus*.



Fig. 9 - Vienna, Chiesa degli Agostiniani, Antonio Canova, Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria, 1798-1805.

Indovini e libri sacri: la concezione del tempo

Riassunto

Si analizzano il concetto di tempo e la dimensione temporale che emergono dai Libri Sibillini così come erano concepiti dalla Sibilla e dai *decemviri s.f.* Si confronta tale concetto con quello che emana dai libri dell'*Etrusca disciplina*.

Parole chiave: Tempo, Libri Sibillini, *Etrusca disciplina*.

Abstract

Analysis of the concept of time and the temporal dimension in the Sibylline Books as they were conceived by the Sibyl and the *decemviri s.f.* This concept is contrasted with that reflected in the books of the *Etrusca disciplina*.

Keywords: Time, Sibylline Books, *Etrusca disciplina*.

Libri Sibillini

Sappiamo che i Libri Sibillini costituivano una collezione che contemplava tanto *remedia*, ossia riti espiatori per stornare i prodigi, quanto predizioni¹. Servio presentava il re Tarquinio² nell'atto di ricevere i libri nei quali erano impressi i destini di Roma: *Sibyllina responsa, quae, ut supra diximus, incertum est cuius Sibyllae fuerint, quamquam Cumanae Vergilius dicat, Varro Erythraeae. sed constat regnante Tarquinio quandam mulierem, nomine Amaltheam, obtulisse ei novem libros, in quibus erant fata et remedia Romana*³.

Nel senatoconsulto con cui si ordinava, all'epoca di Aureliano, di consultare i Libri Sibillini per scongiurare l'invasione dei Marcomanni, si dice: *velatis manibus libros evolvite, fata rei p. quae sunt eterna perquirite*⁴.

Entrambi gli aspetti, riti espiatori e annuncio del futuro (i libri erano conosciuti come *libri fatales* perché contenevano *fata*), caratterizzano la collezione sacra. Secondo Tibullo⁵ la Sibilla "canta gli occulti destini in versi di sei piedi" (*te duce Romanos numquam frustrata Sibylla, / abdita quae senis fata canit pedibus*).

Nei Libri i *decemviri sacris faciundis* non trovavano riferimenti a un tempo determinato. Erano le interpretazioni dei *viri* che determinavano il momento, il tempo e la circostanza. I Libri Sibillini non offrivano dettagli: spetta ai *decemviri*, interpretando i versi, riconoscere i riferimenti a situazioni concrete o le prescrizioni dei

remedia adeguati ai prodigi che sono stati osservati⁶. I Romani, come ricorda Cicerone, stabilirono che tra i cittadini fossero scelte dieci persone che interpretassero i versi: *eorum decem interpretes delectos e civitate esse voluerunt*⁷.

I libri si occupano, quindi, non di un tempo preciso, concreto, sia esso il passato, il presente o il futuro, ma di periodi amplissimi che vanno al di là della vita del singolo uomo e abbracciano varie generazioni. Si ricordino, ancora una volta, i celebri versi di Virgilio in cui il poeta dichiara che “già giunge l’ultima età del carme Cumano, il grande ordine dei secoli nasce di nuovo”:

*Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna,
iam nova progenies caelo dimittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet fave Lucina: tuus iam regnat Apollo*⁸.

La Sibilla prediceva l’avvento del *puer*, la gioia del mondo e il rinnovato splendore. Annunciava il ritorno dell’età dell’oro e la *regeneratio* cosmica e umana. La profetessa aveva diviso il tempo in dieci epoche mondiali, l’ultima delle quali, l’età del ferro, stava per terminare mettendo fine al ciclo del Grande Anno. Questa la spiegazione di Servio quando commenta i versi virgiliani già citati: *ULTIMA CYMAEI V. I. C. A. Sibyllini, quae Cumana fuit et saecula per metalla divisit, dixit etiam quis quo saeculo imperaret, et Solem ultimum, id est decimum voluit: novimus autem eundem esse Apollinem, unde dicit ‘tuus iam regnat Apollo’. dixit etiam, finitis omnibus saeculis rursus eadem innovari*⁹.

Fa riferimento, perciò, alle età, a un tempo diviso in metalli e a una concezione ciclica che prevede, una volta terminati i secoli, il rinnovamento delle stesse cose. È probabile che questa concezione ciclica del tempo sia d’influenza pitagorica. L’idea del ciclo, quella del rinnovamento, le età del ferro e dell’oro, sono concetti greci, opposti all’idea, propriamente romana, di un tempo lineare.

Il concetto di *saeculum* è assai presente nei Libri. Uno dei *remedia* prescritti dalla collezione – non dai decemviri – è rappresentato dai *Ludi Saeculares*, che celebrano un rinnovamento dei tempi¹⁰:

*Tunc magno metu perturbata Romana civitas ad remedia vana et ridenda currebat. Instaurati sunt ex auctoritate librorum Sibyllinorum ludi saeculares, quorum celebritas inter centum annos fuerat instituta felicioribusque temporibus memoria neglegente perierat. Renovarunt etiam pontifices ludos sacros inferis et ipsos abolitos annis retrorsum melioribus*¹¹.

Negli atti dei settimi Giochi Secolari, celebrati al tempo dell’imperatore Pertinace,

si conserva il documento ufficiale dei decemviri letto da Manilio Fusco, *magister* del collegio, nella Curia Iulia al cospetto dei consoli: *Cum denuo tempore saeculi veteris elapso admoneat vos celebritatis feste annua, providentia principalis est, patrum cura*¹².

La Sibilla

Anche la Sibilla è descritta come un personaggio dall'età indeterminata¹³. Si ricordi che quando Apollo, animato da un sincero amore per la Sibilla, “le offrì la possibilità di chiedere qualsiasi cosa desiderasse”, costei, raccogliendo una manciata di sabbia, “chiese una vita abbondante come quella”:

*Longaeva sacerdos Sibyllam Apollo pio amore dilexit
et ei obtulit poscendi quod vellet arbitrium. illa hausit harenam
manibus et tam longam vitam poposcit. cui Apollo respondit id
posse fieri, si Erythraeam, in qua habitabat, insulam relinqueret et
eam numquam videret. profecta igitur Cumas tenuit et illic defecta
corporis viribus vitam in sola voce retinuit. quod cum cives eius
cognovissent, sive invidia, sive miseratione commoti, ei epistolam
miserunt creta antiquo more signatam: qua visa, quia erat de eius
insula, in mortem soluta est. unde non nulli hanc esse dicunt, quae
Romam fata conscripsit, quod incenso Apollinis templo inde
Romam adlati sunt libri, unde haec fuerat*¹⁴.

Già Eraclito diceva che la “Sibilla, con bocca delirante, esprimendosi senza ridere, senza ornamenti né orpelli, attraversa con la sua voce mille anni per via della divinità”¹⁵.

Flegonte di Tralles raccoglie quelli che sono forse gli unici versi dei Libri Sibillini (forse parte di un *responsum* del 125 a.C.) nei quali la Sibilla parla in prima persona: “conoscendo all'indietro la Moira, a quale luogo ciascuno ha per destino di andare, quanti prodigi e quante infelicità nella divina Asia la mia tela scioglierà se mediterai in te queste cose, fiducioso nella sua forza”¹⁶. Scrive Luisa Breglia Pulci Doria: “la voce parlante che in essi si esprime ... sembra trascorrere dal passato al futuro, e volgersi da un tempo all'altro senza interruzione: il primo dei due oracoli comincia col verso «conoscendo all'indietro la Moira», in una concezione temporale che sembrerebbe far derivare la conoscenza del futuro da quella del passato e l'ultimo verso del secondo carme suona: «ma dove passata, mi spingi a parlare...»¹⁷.

È proprio il trascorrere del tempo l'aspetto che maggiormente testimonia il successo dei Libri. Plinio¹⁸ sottolinea la forza della preghiera che accompagnava il sacrificio dei Greci e dei Galli nel Foro Boario (*profecto vim carminum fateatur, omnia ea adprobantibus DCCCXXX annorum eventibus*) e Dionigi¹⁹ sostiene a proposito

dei Libri Sibillini che salvarono la città di Roma “non per poco tempo, ma molte volte durante tutta la vita della città”.

Per Virgilio, in età tardo repubblicana, i *libri* contenevano gli *arcana fata*, la storia segreta di Roma. La Sibilla era rappresentata come la conoscitrice di tutta la storia romana (passata, presente e futura), cioè del destino, *fatum*, della città. L'intera conoscenza della storia – non solo del futuro – costituisce anche il sapere tipico del *mantis*, l'indovino tecnico greco. I Libri Sibillini, che dovevano per definizione contenere la conoscenza allargata di tutto il tempo della storia, diventano parte integrante del sistema divinatorio romano e vengono consultati come un oracolo. Il legame dei Libri con l'eternità, con i *saecula*, con la vita eterna di Roma è così marcato che gli oracoli sibillini falsi ricorsero, per dimostrare la propria originalità, alla menzione del trascorrere del tempo. Nell'epoca di Tiberio, in occasione di vari prodigi, venne scoperto un oracolo, discredito in seguito dallo stesso imperatore, “che si pensava fosse sibillino” e che recitava: “trascorsi tre volte trecento anni / una lotta fratricida distruggerà i Romani”²⁰.

Un esempio chiarirà quanto sostenuto. Nell'anno 362 a.C. si era manifestato un grave prodigio²¹: nel centro del Foro si era spalancata una voragine di una profondità abissale che rimase aperta per molti giorni²². Il Senato ordinò, mediante un decreto, la consultazione dei Libri Sibillini. I decemviri, dopo averli esaminati, annunciarono un oracolo secondo cui la terra si sarebbe richiusa e avrebbe dato, per il tempo a venire (*eis ton loipon chronon*), grande abbondanza di ogni tipo di beni se avesse ricevuto “i doni più consoni al popolo romano”²³.

L'oracolo sibillino, preoccupato per il futuro di Roma, non sembra fare nessun tipo di allusione a fatti concreti. Sono i decemviri e quindi il popolo romano, come dice Dionigi, a decidere di gettare nella voragine ogni sorta di primizie. Ed è Marco Curzio colui che, per iniziativa propria, decide di gettarsi nel baratro con il suo cavallo, implorando gli dèi di realizzare quanto predetto dall'oracolo. L'oracolo della Sibilla, ‘trascritto’ in un secondo momento nei Libri, non rende manifesto né il quando, né il dove, né il come. Spetta ai sacerdoti, interpretandolo, il compito di riconoscere l'annuncio del prodigio dell'anno 362 a.C.

IXV VIRI

I decemviri sono incaricati di interpretare i Libri e quindi di applicare il loro contenuto alle necessità dello stato romano che, avvertito dai *prodigia*, doveva ricorrere a tutti i mezzi e a tutti i *remedia* necessari per riconciliarsi con la divinità. Perciò, in termini di tempo, quello che interessa, non ai Libri ma ai decemviri, è il presente: l'immediato ristabilimento della *pax deorum*²⁴. A sua volta, la *procuratio prodigiorum*, ossia l'espiazione che doveva porre fine alla collera divina, presentava sempre una durata concreta che il collegio decemvirale doveva determinare.

Nel 196 a.C., all'indomani di una serie di disastri, i decemviri, dopo aver consultato i Libri su ordine del Senato, annunciarono che il console Publio Cornelio “doveva realizzare i sacrifici nei giorni e con le vittime che i decemviri avevano stabilito” (*quibus diis quibusque hostiis edidissent Decemviri*)²⁵. In effetti, nell'ambito dell'espiazione, il campo d'azione dei decemviri, l'arco di tempo era sempre breve. I decemviri, come i pontefici e soprattutto gli aruspici, stabiliscono il tipo di espiazione (*ludi, novendiale sacrum, lectisternium* o *supplicatio*) in funzione, probabilmente, della natura del prodigio. Quello che chiaramente emerge è che ogni tipo di purificazione presenta una durata concreta che il collegio *sacris faciundis* non si dimentica mai di assegnare.

Tra le varie celebrazioni, il *novendiale sacrum* (*feriae per novem dies* come le denomina Livio)²⁶ era quella di più lunga durata. Un altro tipo di espiazione prescritta dai decemviri, il *lectisternium*, sembra aver avuto una durata variabile, sebbene fosse generalmente di tre giorni, come nel 217 a.C. (*tunc lectisternium per triduum habitum decemviris sacrorum curantibus*)²⁷.

Anche le *supplicationes* duravano di norma tre giorni²⁸, malgrado in alcuni casi la durata fosse ridotta a un solo giorno²⁹. Il tempo dei sacerdoti, così lontano dall'eternità e dall'atemporalità che caratterizzano i Libri, arriva a estremi sorprendenti: nel 190 a.C. i decemviri raccomandano un sacrificio espiatorio da realizzare durante le ore della notte (*et decemviri nocte lactentibus rem divinam fecerunt*)³⁰, un sacrificio notturno che è presente anche nel corso della celebrazione dei Ludi Secolari.

Vanno poi segnalati dei casi del tutto particolari: il responso decemvirale prevedeva che alcuni riti espiatori, accomunati da un carattere fortemente eccezionale, fossero ripetuti o rinnovati ogni cinque (191 a.C., un digiuno per Cerere forse sotto l'influenza di Eleusi: *ieiunium instituendum Cereri esse, et id quinto quoque anno servandum*)³¹ o dieci anni (218 a.C., voti per la sopravvivenza di Roma da ripetersi dopo 10 anni: *si in decem annos res publica eodem stetisset statu*)³².

La concezione del tempo è, quindi, ben diversa: la Sibilla e i Libri, da una parte, sono atemporalì, pancronici; le prescrizioni dei decemviri, dall'altra, si strutturano su un breve lasso di tempo che varia da alcune ore fino a nove giorni. Si tratta di una dicotomia logica: il tempo degli dèi e quello degli uomini non sono, ovviamente, la stessa cosa.

Aruspici ed Etrusca disciplina

Se confrontassimo i Libri Sibillini e la profezia della Sibilla con i libri dell'*Etrusca disciplina* e le profezie di Vegoia e Tagete, da una parte, e le prescrizioni dei decemviri con quelle degli aruspici, dall'altra, troveremmo caratteristiche simili³³.

È vero che i libri etruschi sono caratterizzati da un tempo lineare differente dalla concezione ciclica – peculiarità della filosofia greca e pitagorica che si individua nei

Libri Sibillini – ma è altresì vero che anche i libri dell'*Etrusca disciplina* esprimevano una preoccupazione per un tempo illimitato. In contrapposizione all'*aeternitas* di Roma, gli Etruschi credevano che ogni cosa avesse un principio e una fine, anche i popoli, tutti condannati prima o poi a scomparire. L'evoluzione storica è esposta nella dottrina dei *saecula*, trattata da Varrone e dai *libri rituales* etruschi, della quale siamo a conoscenza grazie a Censorino. Secondo le *Tuscae historiae*, dice Censorino³⁴, gli dèi assegnarono al popolo etrusco dieci *saecula*, al termine dei quali si sarebbe verificato irrimediabilmente il *finis nominis Etrusci*³⁵. Questo, tuttavia, non avrebbe comportato per gli Etruschi la fine del mondo ma la scomparsa della specificità culturale del *nomen*.

Se tutto ciò veniva trattato nei libri ai quali aveva accesso soltanto una élite, gli aruspici pubblici e privati – soprattutto attraverso i celebri *responsa* – si dedicavano per lo più a pronunciare previsioni a breve termine. Come gli astrologi, anche gli aruspici attribuivano grande rilevanza all'ora della nascita, ma non erano solo le stelle a determinare l'oroscopo: tutti i segni dati nel *dies natalis* si riferivano all'intera vita della persona (*fulgura perpetua, in totam vitam fatidica*). Con il *dies natalis* gli aruspici stabilivano subito il *dies patrimonii accepti* e il *dies matrimonii primi*³⁶. Grande importanza era poi attribuita ai periodi regolari che strutturavano la vita: ogni settimo anno era critico³⁷ e bisognava prestare particolare attenzione ai segni degli dèi. I *libri fatales* etruschi contavano 12 settennati, però solo nei primi dieci, dunque fino al settantesimo anno d'età, l'uomo poteva differire il fato attraverso riti espiatori. Passato questo limite l'uomo non avrebbe potuto pretendere più niente dagli dèi; se fosse sopravvissuto ancora due settennati, la sua anima sarebbe stata separata dal corpo e gli dèi non gli avrebbero mandato più alcun segno (*prodigia*)³⁸.

Analizzando i responsi degli aruspici più prestigiosi della fine della repubblica e dell'età imperiale, possiamo notare come annuncino sempre il potere (*omina imperii*) o la morte (*omina mortis*) dei generali e degli imperatori, oppure le vittorie e le sconfitte militari. Non ci sono previsioni a medio e lungo termine. Nel caso degli aruspici privati, il termine temporale è ancora più breve: Giovenale fa dire all'aruspice *Umbricius* che ha difficoltà ad adattarsi alla vita di Roma perché non vuole e non può prevedere la morte di un padre (*funus promittere patris nec volo nec possum*)³⁹. Tanto lo stesso Giovenale (*spondet amatorem tenerum vel divitis orbi / testamentum ingens calidae pulmone columbae*)⁴⁰ quanto Plinio⁴¹ mostrano come l'interesse degli aruspici fosse particolarmente orientato alle eredità dei ricchi. Si ricorre agli aruspici per conoscere in anticipo il risultato dei giochi⁴² o le sentenze dei giudici. Gli aruspici rispondono alle inquietudini delle donne e degli uomini, calmano la *curiositas divinandis* rivelando agli uomini il futuro immediato, lontano dall'eternità degli dèi e dei loro libri profetici.

*Santiago Montero Herrero è docente di Storia Antica presso l'Università Complutense di Madrid.

Note

¹Sul concetto di tempo: Spineto 2007. Per i Libri Sibillini: Hoffmann 1933; Santi 1985; Caerols 1989; Scheid 1998; Monaca 2005; Keshiako 2013. Sulla divinazione in epoca romana: Santi 2008; Santangelo 2013. Colgo l'occasione per porgere i miei più sentiti ringraziamenti all'Università di Genova ed in particolare alla Prof.ssa Maria Federica Petracchia.

²Santi 2000; Poucet 2009.

³Serv. *ad Aen.* 6, 72.

⁴SHA *Aur.* 18, 4-21, 4.

⁵Tib. 2, 5, 1, 15-18.

⁶Per i (*quin*)*decemviri*: Santi 1985; Mazurek 2004; Santi 2006; Gillmeister 2007.

⁷Cic. *de div.* 1, 4.

⁸Verg. *Ecl.* 4, 4-10.

⁹Serv. *ad Ecl.* 4, 4.

¹⁰Per i *Ludi Saeculares*: Hall 1986; Putman 2000; Schnegg-Köhler 2002.

¹¹Aug. *Cin.* 3, 18.

¹²*Acta Ludi Saec.* 7, 223.

¹³Sulla figura della Sibilla: Suárez de la Torre 1994; Chirassi Colombo, Seppilli 1999; Février 2004; Bouquet, Morzadec 2004; Belayche 2004.

¹⁴Serv. *ad Aen.* 6, 321, 1.

¹⁵Heracl. fr. 92 D-K.

¹⁶Phleg 257 FGH 36, 10. Traduzione di Breglia Pulci Doria 1999, 189.

¹⁷Breglia Pulci Doria 1999, 282.

¹⁸Plin. *NH* 28, 12.

¹⁹Dion. Hal. 4, 62.

²⁰Dio Cass. epit. Xiph. 57, 18, 3-5 = Epit. Xiph. 62, 18, 2-5.

²¹Sul rapporto *prodigia - libri*: MacBain 1982; Sordi 2002; Engels 2007.

²²Sul prodigio: Wülker 1903; MacBain 1982, 27; Engels 2007.

²³Dion. Hal. 14, 11, 1-5.

²⁴Sul concetto di *pax deorum*, cfr. Santi 2006.

²⁵Liv. 36, 37, 4.

²⁶Liv. 1, 31, 4.

²⁷Liv. 22, 10, 9.

²⁸Liv. 38, 36, 4; 38, 44, 7; 40, 19, 5.

²⁹Liv. 10, 47, 7; 10, 45, 6; 45, 16, 6. Sulla *supplicatio*: Février 2009.

³⁰Liv. 37, 3, 6.

³¹Liv. 6, 37.

³²Liv. 21, 62.

³³Varrone conosceva le *Tuscae historiae* e sapeva che erano state scritte durante l'ottavo *saeculum*. Sulla *Etrusca disciplina*: Thulin 1905-1909; Champeaux 1991; Capdeville 1997. Vegoia: Pfiffig 1961; Turcan 1976; Valvo 1988; Guittard 2004. Aruspici: Haack 2002; Haack 2003; Haack 2006.

³⁴Cens. *de die nat.* 17, 5, 6.

³⁵Varrone: Lehmann 1999. *Saeculum* etrusco: Hall 1986; Briquel 2001; Mora 2008. Sordi 2008, 91 scrive: "Varrone, citato da Censorino, sapeva che gli aruspici stabilivano, in base all'*Etrusca disciplina* e ai *libri rituales*, quanti *saecula* erano assegnati a ciascun popolo e a ciascuna città; lo stesso Var-

rone trovava nelle *Historiae Tuscae* il numero dei *saecula* (dieci) attribuito agli Etruschi; un *empeiros aner*, citato dalla *Suda* sotto la voce *Tyrrenia*, parlava delle dodici chiliadi di anni assegnate alla terra, di cui le prime sei erano trascorse nella creazione di tutte le cose prima della comparsa dell'uomo e le ultime sei erano assegnate all'umanità: il passo è apparso sospetto per la sua aderenza alla dottrina giudaico-cristiana della creazione, ma l'attribuzione all'umanità di sei millenni corrisponde pienamente all'attribuzione tipicamente etrusca di periodi definiti di durata ad ogni popolo e ad ogni uomo ed oggi si pensa piuttosto ad una creazione del tardo etruschismo, per il quale la storia era concepita come una durata a termine, per i singoli popoli come per l'intera umanità, scandita da una delimitazione epocale, in cui la cronologia, con la dottrina dei *saecula*, era legata in modo indiscutibile alla scienza divinatoria”.

³⁶Sen. *nat. quaest.* 2, 47; Plin *NH* 2, 139.

³⁷Cfr. *Cens.* 14, 9.

³⁸Varrone in *Cens. de die nat.* 14, 6.

³⁹Juv. *Sat.* 3, 43-44.

⁴⁰Juv. *Sat.* 6, 548-549.

⁴¹Plin. *ep.* 2, 20, 3-5.

⁴²Juv. *Sat.* 6, 385-397.

Bibliografia essenziale

Belayche 2004 = N. Belayche, *Quand Apollon s'est tu, les sibylles parlent encore*, in *La Sibylle. Parole et représentation*, éd. par M. Bouquet, F. Morzadec, Rennes 2004, pp. 151-163.

Bouquet, Morzadec 2004 = M. Bouquet, F. Morzadec (éds.), *La Sibylle. Parole et représentation*, Rennes 2004.

Breglia Pulci Doria 1999 = L. Breglia Pulci Doria, *Libri Sibyllini e dominio di Roma*, in *Sibille e linguaggi oracolari*. Atti del convegno (Macerata-Norcia, settembre 1994), a cura di I. Chirassi Colombo, T. Seppilli, Pisa-Roma 1999, pp. 277-304.

Briquel 2001 = D. Briquel, *Millenarismo e secoli etruschi*, in “*Minerva*”, 15, 2001, pp. 263-280.

Caerols 1989 = J. J. Caerols, *Los Libros Sibilinos en la historiografía latina*. Tesis Doctoral, Madrid 1989.

Capdeville 1997 = G. Capdeville, *Les livres sacrés des étrusques*, in *Oracles et prophéties dans l'Antiquité*. Actes Colloque de Strasbourg (15-17 juin 1995), éd. par J. G. Heintz, Paris 1997, pp. 457-508.

Champeaux 1991 = J. Champeaux, *Horace et la divination étrusco-italique*, in *Les écrivains du siècle d'Auguste et l'Etrusca Disciplina*, éd. par Ch. Guittard, D. Briquel, Tours 1991, pp. 53-72.

Champeaux 2004 = J. Champeaux, *Figures romaines de la Sibylle*, in *La Sibylle, parole et représentation*, éd. par M. Bouquet, F. Morzadec, Rennes 2004, pp. 43-52.

Chirassi Colombo, Seppilli 1999 = I. Chirassi Colombo, T. Seppilli (a cura di), *Sibille e linguaggi oracolari*. Atti del Convegno di Studi (Macerata, 17-19 ottobre 1994), Roma 1999, pp. 263-276.

Engels 2007 = D. Engels, *Das römische Vorzeichenwesen (753-27 v. Chr.)*. *Quellen, Terminologie, Kommentar, historische Entwicklung*, Stuttgart 2007.

Février 2004 = C. Février, *Le double langage de la Sibylle: de l'oracle grec au rituel romain*, in *Sibylle. Parole et représentation*, éd. par M. Bouquet, F. Morzadec, Rennes 2004, pp. 17-27.

Février 2009 = C. Février, *Supplicare deis. La supplication expiatoire à Rome*, Turnhout 2009.

Franciosi 2003=G. Franciosi et alii, *Leges regiae*, Torino 2003

Gagé 1955 = J. Gagé, *Apollon Romain. Essai sur le culte d'Apollon et le développement du «ritus Graecus» à Rome des origines à Auguste*, Paris 1955.

Gillmeister 2007 = A. Gillmeister, *The Role of the Viri Sacris Faciundis College in Roman Public Religion*,

- in *Society and religion. Studies in Greek and Roman History*, ed. by D. Musial, II, Toruń 2007, pp. 57–74.
- Girard-Senn 1997 = P.F. Girard-F. Senn, *Les lois des Romains*, Napoli 1977.
- Guittard 2002 = C. Guittard, *Les limites imparties a la vie des hommes et des cités à Rome et en Etrurie: les siècles*, in *Milenio: miedo y religión*, coord. por F. Díez de Velasco, Madrid 2002, pp. 147-153.
- Guittard 2004 = C. Guittard, *Reflets étrusques sur la Sibylle: Libri Sibyllini et Libri Vegeici*, in *La Sibylle. Parole et représentation*, éd. par M. Bouquet, F. Morzadec, Rennes 2004, pp. 29-42.
- Guittard 2007 = C. Guittard, *Carmen et prophéties à Rome*, Turnhout 2007.
- Heurgon 1953 = J. Heurgon, *Tarquitius Priscus et l'organisation de l'ordre des haruspices sous l'empereur Claude*, in "Latomus", 12, 1953, pp. 402-417.
- Keshiako 2013 = J. Keshiako, *Re-visiting the Libri Sibyllini. Some remarks on their nature in Roman legend and experience*, in *Studies in ancient oracles and divination*, ed. by M. Kajava, Roma 2013, pp. 145-172.
- Haack 2002 = M.-L. Haack, *Haruspices publics and privés. Tentative d'une distinction*, in "Revue des Études Anciennes", 104, 2002, pp. 111-133.
- Haack 2003 = M.-L. Haack, *Les haruspices dans le monde romain*, Paris 2003.
- Haack 2006 = M.-L. Haack, *Prosopographie des haruspices romains*, Pisa-Roma 2006.
- Hall 1986 = J. F. Hall, *The Saeculum Novum of Augustus and its Etruscan Antecedents*, in *ANRW*, II, 16, 3, Berlin-New York 1986, pp. 2564-2589.
- Hoffmann 1933 = W. Hoffmann, *Wandel und Herkunft der Sibyllinischen Bücher in Rom*, Leipzig 1933.
- Lehmann 1999 = Y. Lehmann, *Temps humain et temps cosmique chez Varron*, in "Les Études Classiques", 67, 1999, pp. 211-228.
- Lieberman 1998 = G. Lieberman, *Les documents du collège sacris faciundis*, in *La mémoire perdue: Recherches sur l'administration romaine*, éd. par C. Moatti, Rome 1998, pp. 65-74.
- MacBain 1982 = B. MacBain, *Prodigy and expiation: a study in religion and politics in Republican Rome*, Bruxelles 1982.
- MacLeod 1979 = C. W. MacLeod, *Horace and the Sibyl (Epode 16, 2)*, in "The Classical Quarterly", n. sr. 29, 1979, pp. 220-221.
- Martínez-Pinna 2001 = J. Martínez-Pinna, *El saeculum etrusco y el final de la Historia*, in J. Mangas, S. Montero, *El Milenarismo. La percepción del tiempo en las culturas antiguas*, Madrid 2001, pp. 81-102.
- Mazurek 2004 = T. Mazurek, *The decemviri sacris faciundis: supplication and prediction*, in *Augusto augurio. Rerum humanarum et divinarum commentationes in honorem Jerzy Linderski*, ed. by C. F. Konrad, Stuttgart 2004, pp. 151-168.
- Monaca 2005 = M. Monaca, *La Sibilla a Roma. I Libri Sibillini fra religione e politica*, Cosenza 2005.
- Montero 2003 = S. Montero, *Espacio y Tiempo en los Libros Sibilinos romanos*, in *Transcurrir y recorrer. La categoría espacio-temporal en las religiones del mundo clásico*. Actas del I Seminario hispano-italiano de Historia de las religiones (Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 16-17 febrero 2001), coord. por D. Segarra, Roma-Madrid 2003, pp. 187-208.
- Mora 2008 = F. Mora, *I saecula etruschi*, in "Res Antiquae", 5, 2008, pp. 173-180.
- Nielsen 1999 = M. Nielsen, *The conception of time among the Etruscans*, in "Leidschrift. Historisch Tijdschrift", 14, 2, 1999, pp. 33-46.
- Parke 1988 = H. W. Parke, *Sibyls and sibylline prophecy in Classical Antiquity*, London 1998.
- Pfiffig 1961 = A. J. Pfiffig, *Eine etruskische Prophezeiung*, in "Gymnasium", 68, 1961, pp. 55-64.
- Poucet 2009 = J. Poucet, *Les Tarquins, les Livres Sibyllins et la Sibylle de Cumès: entre la tradition, l'histoire et l'imaginaire*, in *Pouvoir des hommes, pouvoir des mots, des Gracques à Trajan. Hommages au Professeur Paul Marius Martin*, éd. par O. Devillers, J. Meyers, Louvain 2009, pp. 2-20.
- Putman 2000 = M. C. J. Putman, *Horace's Carmen Saeculare. Ritual Magic and the Poet's Art*, New Haven-London 2000.

- Roessli 2003 = J.-M. Roessli, *Augustin, les sibylles et les Oracles sibyllins*, in *Augustinus Afer: Saint Augustin, africanité et universalité*. Actes du Colloque international (Alger-Annaba, 1-7 avril 2001), éd. par P.-Y. Fux, J.-M. Roessli, O. Wermelinger, Fribourg 2003, pp. 263-268.
- Rosenberger 1998 = V. Rosenberger, *Gezähmte Götter. Das Prodigiwesen der römischen Republik*, Stuttgart 1998.
- Santangelo 2013 = F. Santangelo, *Divination, Prediction and the End of the Roman Republic*, Cambridge-New York 2013.
- Santi 1985 = C. Santi, *I libri Sibyllini e i decemviri sacris faciundis*, Roma 1985.
- Santi 1996 = C. Santi, *La nozione di prodigio in età regia*, in “Studi e Materiali di Storia delle Religioni”, n. sr. 20, 1-2, 1996, pp. 505-524.
- Santi 2000 = C. Santi, *I libri Sibyllini e il problema delle prime consultazioni*, in “Studi e Materiali di Storia delle Religioni”, n. sr. 24, 1, 2000, pp. 21-32.
- Santi 2006 = C. Santi, *I viri sacris faciundis tra concordia ordinum e pax deorum*, in *Gli operatori culturali. Atti del II Colloquio del “Gruppo di contatto per lo studio delle religioni mediterranee”*, a cura di M. Rocchi, P. Xella, J.-A. Zamora, Roma 2006, pp.10-11.
- Santi 2008 = C. Santi, *Sacra facere. Aspetti della prassi ritualistica divinatoria nel mondo romano*, Roma 2008.
- Sfameni Gasparro 2002 = G. Sfameni Gasparro, *Oracoli Profeti Sibille. Rivelazione e salvezza nel mondo antico*, Roma 2002.

Dictatores *nel* Latium vetus.
Testimonianze epigrafiche tra la tarda repubblica e l'età imperiale

Riassunto

Nel presente contributo si indaga la magistratura della *dictatura* nel *Latium vetus*, attraverso le fonti epigrafiche, già note o di recente pubblicazione, comprese tra i secoli I a.C. e II d.C.

Parole chiave Dittatura, *Latium vetus*, fonti epigrafiche, tarda repubblica, I-II secolo d.C.

Abstract

In this paper, I try to reconstruct the characteristics of the *dictatura* in ancient Latium, as can be done using the epigraphic sources, already known and studied or recently edited, dating from First Century BC to Second Cent. AD.

Keywords Dictatorship, *Latium vetus*, epigraphic sources, Late Republic, First-Second Century AD.

‘Agli inizi del V e poi per il IV secolo (prima del 338 a.C., della fine cioè della vecchia lega latina) vi era un rapporto speciale dei Romani con il *nomen Latinum* e il *Latium*. Esso si esprimeva in modi vari, oltre che attraverso la comunanza linguistica, attraverso i culti comuni..., attraverso l’organizzazione politica della lega latina e ... attraverso comandanti comuni, *praetores* e *dictatores*. Quest’ultimo punto è di fondamentale importanza, perché mostra l’esistenza di un comando unificato e l’uniformità tra alcune forme dell’organizzazione istituzionale romana e quelle latine¹.

Le considerazioni di Carmine Ampolo, e in particolare le sue parole finali, pongono l’accento su una questione sia di forma che di sostanza. Alla forma possiamo riferire il modo d’intendere le denominazioni delle antiche magistrature: se cioè le parole *praetor*, *aedilis*, *dictator*, a Roma e nelle comunità del Lazio, siano state come formelle riempite di volta in volta con contenuti diversi. Alla sostanza attiene la natura dei rapporti tra Roma e Latini nei primi secoli della storia della Città e la

successiva metabolizzazione; e il modo in cui questi rapporti hanno influenzato, se non determinato, gli assetti istituzionali della Roma repubblicana.

In questa occasione non ci si occuperà dell'assetto istituzionale delle comunità del Lazio antico², quanto di una sola magistratura, la *dictatura*, indagando le forme che essa assunse nelle città del Lazio. Le fonti di riferimento sono epigrafiche e comprese tra la fine della repubblica e i primi secoli dell'età imperiale.

Le vicende dell'antica dittatura latina hanno catturato l'attenzione della comunità scientifica, in particolare, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del secolo scorso, sempre riguardo l'origine e i caratteri dell'istituto e dunque il problema generale del momento e del modo in cui, in una fase di transizione 'dalla monarchia allo Stato repubblicano', per riprendere l'espressione di Santo Mazzarino, giunge a maturazione la collegialità; e, ancora, riguardo gli eventuali debiti o viceversa l'assoluta originalità del modello romano rispetto a quello latino³. L'idea, nel nostro caso, è quella, molto meno ambiziosa, di isolare le vicende della dittatura nel *Latium*; e di indagare quali caratteri essa mantenne/modificò/potenziò nelle più importanti comunità del Lazio romano nella forcilla cronologica sopra indicata.

Prima di passare alle testimonianze, prevalentemente epigrafiche, relative alle vicende successive della dittatura latina, pare opportuno fare il quadro della situazione in età arcaica e medio-repubblicana cui appartengono le scarse testimonianze che possediamo. La vecchia ipotesi di Niebuhr di una dittatura federale latina rivestita a turno dai membri della lega e preesistente all'istituto della dittatura romana, arricchita di puntualizzazioni e suggestioni da Santo Mazzarino a metà degli anni Quaranta del secolo scorso, potrebbe essere la realtà istituzionale della federazione nella lunga fase a cavallo tra età regia e il 338 a.C. Il centro politico cambiava nel tempo, forse in relazione all'alternanza nella dittatura delle diverse *civitates*; e *Publius Postumius Tubertus*, che nel 431 a.C. come dittatore reclutò un esercito che includeva contingenti ernici e latini, poteva fungere da *dictator Latinus*⁴. Nelle singole città latine esisteva forse un *dictator* (che di volta in volta prendeva il nome di *Albanus*, *Tusculanus*, *Nomentanus*, *Fidenatium*...), il quale, nel momento in cui diventava il capo della federazione, era il *dictator Latinus*⁵. Oscuri rimangono tuttavia dettagli di non poca rilevanza relativi ai compiti (certamente militari, meno certamente anche amministrativi e religiosi) di questi antichi dittatori.

Passando a quel che ci dicono le testimonianze epigrafiche di epoca successiva, se lasciamo da parte quelle di un *dictator Albanus*, che, dopo la distruzione della città, sopravvive come *dictator ad sacra*⁶, abbondante documentazione è restituita da *Lanuvium* e *Tusculum*; di un certo interesse anche le informazioni relative a centri minori come *Fidenae* e *Nomentum*.

Tusculum, tra la tarda Repubblica e la piena età imperiale (II-III secolo d.C.), è

governata da una coppia di *aediles* eponimi⁷. Una recente scoperta epigrafica dà oggi sostegno all'ipotesi che la dittatura abbia qui avuto un esito successivo al IV secolo a.C., con strascichi almeno fino alla tarda repubblica. Una nota e discussa iscrizione, resa nota agli inizi dell'Ottocento⁸, che ricordava un *Marcus B(a)ebius Brix(- -)* è stata a lungo considerata falsa. Qualche anno fa tuttavia è stato rinvenuto un piedistallo in peperino con il seguente testo⁹: *Brixus Amonius / preimus flamen / Dialis Tusculi*. Il nome del "primo flamine di Giove a *Tusculum*", su un piedistallo di statua d'indubbia autenticità, richiama evidentemente quello del *dictator Marcus Baebius*, della cui esistenza oggi ci possiamo dire meno scettici.

A *Lanuvium* l'evoluzione della dittatura è ampiamente conosciuta per un periodo che copre più secoli, dalla fine della repubblica fino alla piena età imperiale¹⁰: dal ricordo di Livio di un *magistratus Lanuvinus*, che rappresentava la città alle *feriae Latinae* del 176 a.C.¹¹, si giunge alla dedica dal santuario di Ercole¹², probabilmente risalente ai primi decenni del I secolo a.C., posta forse dallo stesso *strategòs autokràtor Fourios Popliou [uìdòs]* che accoglie gli ambasciatori di Centuripe¹³.

Un'iscrizione rinvenuta al confine tra *Lanuvium* e la contigua *Aricia* ricorda la carriera di *C. Marius Quietus* che culmina con l'*adlectio inter dictatorios*¹⁴. Il personaggio era stato anche flamine di Marte (come il *Brixus* di *Tusculum* era flamine di Giove): è un interessante indizio della rilevanza delle famiglie dei dittatori nel Lazio nella tarda repubblica e, più ancora, in età imperiale. Molti di loro appartengono a famiglie locali¹⁵; altri a comunità diverse¹⁶. La testimonianza più celebre e commentata della dittatura lanuvina è tuttavia quella di Cicerone¹⁷, che ricorda tre volte la carica di *dictator Lanuvinus* per il Milone da lui difeso nel 52 a.C.¹⁸.

Non è escluso che lo stesso Adriano abbia ricoperto la medesima carica nella cittadina laziale, così come già a *Nomentum* e forse ad *Aricia*: notizia indiretta ne danno, oltre a un brano della *Vita di Adriano* dell'*Historia Augusta*, i numerosi passaggi e interventi dello stesso imperatore a *Lanuvium* e nel territorio¹⁹.

Le vicende sull'evoluzione della dittatura a *Fidenae* e *Nomentum* sono, in buona parte, assimilabili a quelle lanuvine, pur caratterizzate da una minore numerosità e dalla discontinuità temporale²⁰.

A *Nomentum*, accanto alla coppia edile e dittatore, troviamo quella del prefetto (*iure dicundo*) affiancato da un edile, con potestà duumvirale²¹; mentre in pieno II secolo d.C., un *Decimus Valerius Proculus*, che fu sia edile che dittatore, dedicò con *Valeria Fortunata* e *Valeria Procula* un *hydraeum* dorato e decorato con gemme²².

A *Fidenae* alcune iscrizioni, anch'esse d'epoca molto distante tra loro, c'informano del passaggio dalla magistratura suprema unica a una formula collegiale con due dittatori, fino al III secolo. Una coppia di cippi terminali della fine della repubblica ricorda *duoviri/dittatori*²³; mentre una dedica a Gallieno da parte del senato di

Fidenae è datata *ad annum* con i nomi dei due dittatori eponimi *C. Petronius Podalirius* e *T. Aelius Octobris*²⁴.

‘Esiste una comune cultura italica e un corrispondente travaglio costituzionale, in cui innovazioni ed esigenze di una città etrusca, latina o osca non restano senza eco negli stati vicini, ed anzi spontaneamente si affermano, determinate da analoghi presupposti e condizioni’²⁵.

Più avanti, nello stesso testo, Mazzarino citava due diffusi pregiudizi che, a suo avviso, andavano superati: la presunta diversità delle magistrature italiche tra loro; e la mancanza di un assetto organizzato nelle comunità italiche prima della conquista romana, che avrebbe imposto nuove magistrature.

A metà degli anni '40 del secolo scorso, il suo certamente valeva come impulso allo studio delle culture italiche inaugurato, qualche decennio prima, dal libro di Arthur Rosenberg (1913). Era tuttavia anche un invito a non liquidare sommariamente “l’amore romantico per l’evoluzione” a favore della tendenza, che in quegli anni si stava affermando, a prediligere una lettura degli eventi storici in termini di rotture.

Lo studio delle culture italiche, come fatto acquisito, ha, da allora e soprattutto negli ultimi cinquant’anni, ampliato notevolmente le nostre conoscenze della preistoria e della protostoria di Roma: la ricchezza di materiali di cui ora disponiamo ha dato consistenza all’ipotesi di Roma parte integrante del *melting pot* italico, e oggi nessuno potrebbe negare la complessità e le strettissime interconnessioni tra le comunità latine prima dell’imposizione dell’egemonia romana.

Per tornare al caso qui in esame, piuttosto che cercare la *reductio ad unum* (un unico modello, un unico destino), quel che si profila è la possibilità di seguire le diverse strade che un antico istituto italico come la dittatura potrebbe aver seguito. Le definizioni possono solo in parte essere d’aiuto. Già Cicerone quando, nel *De re publica*²⁶ suggerisce la sostanziale equivalenza dei termini *dictator* e *magister populi*, si rivela consapevole della tentazione di confondere tra loro istituti sinonimi ma di diversa natura; e di quella, opposta, di subire il condizionamento della diversa denominazione per istituti nella sostanza equivalenti.

Per cercare di capire le vicende della dittatura nel Lazio, più che di rotture e continuità su un percorso a senso unico, è forse possibile immaginare più percorsi, a partire da una matrice comune, con esiti talvolta variati. Quel che ne risulta è una realtà complessa con pochi punti fermi.

L’idea latina del *dictator* come leader a capo di una coalizione è certamente presente nella memoria di Roma, come città latina un tempo membro della lega: la vicinanza e comunanza di cultura tra la Città e le comunità limitrofe rendono

legittimo pensare che la dittatura romana potesse contenere tracce di questo rapporto. A prevalere tuttavia, piuttosto che la suprema dittatura federale enfatizzata dagli scrittori della tarda repubblica, fu forse il paradigma della magistratura cittadina, progressivamente scivolata verso la collegialità ed estesi poteri, che aveva come orizzonte di riferimento una comunità.

Meno efficaci restano, a mio avviso, i numerosi tentativi di mettere in particolare evidenza i caratteri esclusivamente religiosi via via assunti dall'antica dittatura latina e di attribuire un'analogia natura alle dittature dei municipi all'indomani dell'incorporazione nella realtà romana²⁷.

Guardando infatti all'evoluzione progressiva di un antico istituto, nelle comunità latine, dopo l'ingresso nello stato romano o la definizione di *foedera*, si rilevano continuità e una discreta uniformità di formule magistratuali. La tendenza prevalente sembra quella del passaggio dalla figura unica alla coppia collegiale. Gli elementi diversificanti si riscontrano nelle varianti locali: la presenza ora del *dictator*, ora di una coppia di *praetores*, affiancati e talvolta alternati a edili in numero diverso e con diverse competenze, potrebbe recare traccia di quell'originaria "collegialità diseguale" che si era andata formando nella *koinè* italica alla metà circa del VI secolo a.C. nel passaggio dalla monarchia a oligarchia repubblicana²⁸.

In alcuni centri, come *Lanuvium* e *Tusculum*, la permanenza della dittatura si riesce a seguire con una discreta continuità; in altri (*Nomentum*, *Aricia*, *Fidenae*) la ricchezza di notizie non è la stessa, ma il quadro istituzionale può essere almeno in parte ricomposto; in altri ancora, come *Lavinium*, *Gabii*, *Pedum*, *Ardea*, di cui si è taciuto a causa della scarsa eloquenza o apparente contraddittorietà delle poche fonti, poco di certo si può dire se nuovi documenti non apporteranno ulteriori chiarimenti.

*Cecilia Ricci è docente di Storia romana presso l'Università degli Studi del Molise.

Note

¹Ampolo 1990, 121.

²Si veda ora Nonnis 2017, che desidero qui ringraziare per il materiale, da lui raccolto in occasione della preparazione del contributo, messo a disposizione; e per le preziose indicazioni che hanno contribuito ad arricchire sensibilmente il presente intervento.

³Mi limito a ricordare: De Sanctis 1907, 99-100, 409-413, 421-426; Niebuhr 1844, 158-159; Rosenberg 1913 [2011], 71-79; Soltau 1914; Campanile, Letta 1979, 37-39; Ridley 1979; Nicolet 1988; Ampolo 1990, 126-130; Liou-Gille 2004, 422-428.

Di un rinnovato interesse per la dittatura arcaica, prevalentemente romana, sono segnali i recenti contributi di M.C. Mazzotta (Università Cattolica del Sacro Cuore), 'Il dibattito politico e l'immagine della prima dittatura repubblicana', presentato in occasione del convegno *Il patrimonio memoriale della generazione postsillana* (Istituto italiano per la Storia antica, Roma 21-22 febbraio 2019); e il volume curato da Garofalo 2017 nel quale all'Istituto italo della dittatura è dedicato il dettagliato contributo di C. Pelloso (427-516), sintesi del dibattito storico-giuridico con focus su *Tusculum, Lanuvium, Nomentum* and *Caere*.

⁴Liv. 4, 26, 11: *Sors ut dictatorem diceret - nam ne id quidem inter collegas convenerat - T. Quinctio evenit. Is A. Postumium Tubertum, socerum suum, severissimi imperii virum, dictatorem dixit; ab eo L. Iulius magister equitum est dictus*. Vd. Broughton 1951-1952, 63-64. Sul giorno del trionfo del *dictator Tubertus*, si veda Frascetti 1998, 738-739.

⁵Non esente da problemi, in tal senso, l'interpretazione del passo di Dion. Hal. 3, 34, 3 dove, per il VII secolo a.C., si parla del laviniate *Spousios Onekilos* scelto, dalle città della lega Latina, insieme al corano *Ancus Publicius*, come *strategôs autokrator* investito di pieni poteri.

⁶Cfr. ad es. l'iscrizione urbana *CIL VI 2161*, cfr. p. 3826 = *ILS 4955* = Di Stefano Manzella, Gregori 2003, nr. 2900; *EDR122334* (G. Crimi). Cfr. Rüpke, Richardson 2008, nr. 1737. La dedica è posta da un *L. Fonteius Flavianus, haruspex ((ducenarius) Auggustorum, pontifex e dictator Alban(us)*. Vd. anche *CIL XIV 4452* = *ILS 9507*. Cfr. Caldelli, Cébeillac-Gervasoni, Zevi, 237-238 nr. 69.1, con foto (M. Cébeillac-Gervasoni).

⁷Vedi ora Nonnis 2017, 33, con altra bibliografia.

⁸Mattei 1711, 76 (durante la costruzione della villa di Monte Dragone): *Marco Bebio / BRIX / dictatore*.

⁹Gorostidi Pi 2013, 183-184: *Brixus Amonius / preimus flamen / Dialis Tusculei*. Vd. ora anche Nonnis 2017.

¹⁰Se a *Lanuvium*, piuttosto che a *Lavinium* (come in Liv. 8, 11, 1-4), si vuole riferire il *praetor Milionius* a capo di truppe latine nel 340 a.C.

¹¹Livio (41, 26, 11-4) parla genericamente di "magistrato": *Latinae feriae fuere ante diem tertium nonas Maias, in quibus quia in una hostia magistratus Lanuvinus precatus non erat populo Romano Quiritium*.

¹²*Eph. Epigr. IX 602* = *CIL I² 1428* cfr. p. 987 = *ILLRP 129a* = Garofalo 2014, 575 nr. 14: *P. Fourius P. [f. - - ?], / dic(tator) tertium / Herçoli ea dat*.

¹³L'iscrizione di Centuripe è *SEG XLII 837* = *AE 1966, 165*; cfr. Garofalo 2014, 639-640 nr. 64. Ora vd. Nonnis 2017, 31, il quale, opportunamente, sottolinea come l'identificazione dei due *Fourii* lanuvini consentirebbe di inquadrare cronologicamente il documento nel I piuttosto che nel II secolo a.C.

¹⁴*CIL XIV 4178c*, cfr. *Eph. Epigr. IX*, p. 381 = *ILS 6200*; cfr. Garofalo 2014, 306-309 e 642 nr. 66: *C. Mari C. f. Qui[?]ti haruspiciis, a[?]di[?]lis bis, flam(inis) Marti[?]alis, allecti in/[?]er dictatorios / [?]ocum dedit*.

¹⁵Si vedano *CIL*, XIV 2097 = *ILS* 6194 e *CIL*, XIV 2110.

¹⁶Come il capuano *C. Lartius Gabinius Fortuitus* di *CIL* X 3913 = *ILS* 5380 = Garofalo 2014, 637 nr. 62. Vd. Nonnis 2017, 31.

¹⁷*Pro Milone* 27, 45, 1: ...*Necessarium ante diem xiii Kalendas Februarias Miloni esse Lanuvium ad flaminem prodendum <quod erat dictator Lanuvi Milo> Roma subito ipse profectus pridie est.* Vd. anche 17, 45-6 e 38, 103.

¹⁸Clark 1895, 23 rifiuta la lettura dei manoscritti *quod erat dictator Lanuvi Milo* della *pro Mil.* 27, 5, suggerendo si tratti di uno *scholium* interpolato nel testo (*erat*, secondo lui, non funziona con *Poratio obliqua*). Altri suggeriscono che lo stesso Cicerone abbia fatto l'aggiunta quando il discorso era già pronto, come apostrofe rivolta ai lettori; ma Albert Curtis Clark pensa che sia piuttosto nello stile di Cicerone mantenere nello scritto ritmo e stile dell'orazione. Vd. Colson 1898, 64.

¹⁹SHA *Hadr.* 19, 1-2: *In Etruria praeturam imperator egit. Per Latina oppida dictator et aedilis et duumvir fuit, apud Neapolim demarchus, in patria sua quinquennalis et item Hadriae quinquennalis, quasi in alia patria, et Athenis archon fuit. In omnibus paene urbibus et aliquid aedificavit et ludos edidit.* Su Adriano e il *Latium*, rinvio ai documenti e alla bibliografia raccolti da Nonnis 2017, 31-32.

²⁰D'altronde le vicende dell'incorporazione come municipi nello stato romano sono le stesse e risalgono alla fine della guerra latina.

²¹*AE* 1975, 145 = Pala 1976, 30 nr. 1, 35 e altra bibliografia a raccolta in *EDR*075990 (V. Pettirossi); cfr. *CIL* XIV 4002 = *ILS* 3815 = Granino Cecere 2005, nr. 1055.

²²*CIL* XIV 3941 = *ILS* 4378 = Vidman 1969, 531 = Granino Cecere 2005, nr. 1022 = Bricault 2005, 503/801. Sempre al II secolo d.C. appartiene la bella ara funeraria di *Cn. Munatius Aurelius Bassus* (*CIL* XIV 3955 = *ILS* 2740 = Granino Cecere 2005, nr. 1029 e altra bibliografia raccolta in *EDR*129073 (V. Pettirossi)).

²³*CIL* XIV 4063 = *CIL* I 1502 cfr. p. 1000 = *ILS* 5943 = *ILLRP* 481, cfr. *AE* 2000, 288 = *EDR*146051 (V. Pettirossi); *CIL* I 2664 cfr. p. 1000. In epoca pressappoco coeva infatti ad *Aecae*, nella *regio* II, è sepolto un *dictator Fidenis quater: T. Terentius T. f. Claudia Taravos* (*CIL* I 1709 cfr. p. 1028 = *ILLRP* 591).

²⁴*CIL* XIV 4058 = *ILS* 6224, cfr. *Eph. Epigr.* IX, p. 490; *EDR*144822 (V. Pettirossi): *Magno et / invicto imp(eratori) Gallieno Pio / Felici Augus(to), senatus Fid(enatium), / devoti numini / maiestatiq(ue) eius, / dict(atoribus) C. Petr(onio) Podalirio / et T. Aelio Octobre, cu(ra) ag(ente) T. Ter(entio?) Octobre.* Si vedano le osservazioni di Nonnis 2017, 33.

²⁵Mazzarino 1945 [1992], 165.

²⁶Cic. *De re publica* 1, 63: *Gravioribus vero bellis et etiam sine collega omne imperium nostri penes singulos esse voluerunt, quorum ipsum nomen vim suae potestatis indicat. nam dictator quidem ab eo appellatur quia dicitur, sed in nostris libris vides eum Laeli magistrum populi appellari.* (Laelius) 'video' inquit. Et Scipio: 'sapienter igitur illi vete<res>'.

²⁷Colson 1898, 64, che segnala l'evoluzione della funzione della dittatura lanuvina da un ambito più specificamente amministrativo a quello religioso.

²⁸Risulta evidente come, in più casi (*Lanuvium, Fidenae, Nomentum*), la dittatura venga spesso iterata.

Bibliografia essenziale

Ampolo 1990 = C. Ampolo, *Roma arcaica e i Latini nel V secolo*, in *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. JC.* Actes de la table ronde de Rome (19-21 novembre 1987), Rome 1990, pp. 117-133.

- Broughton 1951-1952 = T. R. S. Broughton, *The magistrates of the Roman Republic*, New York 1951-1952. Caldelli, Cébeillac-Gervasoni, Zevi 2010 = M. L. Caldelli, M. Cébeillac-Gervasoni, F. Zevi, *Epigrafia latina. Ostia: cento iscrizioni in contesto*, Roma 2010.
- Campanile, Letta 1979 = E. Campanile, C. Letta, *Studi sulle magistrature indigene e municipali in area italica*, Pisa 1979.
- Clark 1895 = A. C. Clark, *M. Tulli Ciceronis Pro T. Annio Milone ad Indices Oratio*, Oxford 1895.
- Colson 1898 = F. Colson, *Cicero's Pro Milone*, London 1898.
- De Sanctis 1907 = G. De Sanctis, *Storia dei Romani, Volume I: La Conquista del Primato in Italia*, Torino 1907.
- Di Stefano Manzella, Gregori 2003 = I. Di Stefano Manzella, G. L. Gregori, *Supplementa Italica. Imagines: Roma (CIL, VI) 2. Musei Vaticani 1 - Antiquarium del Celio*, Roma 2003.
- Fraschetti 1998 = A. Fraschetti, *Ovidio, i Fabii e la battaglia del Cremera*, in "Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité", 110, 2, 1998, pp. 737-752.
- Garofalo 2014 = P. Garofalo, *Lanuvio. Storia e istituzioni in età romana*, Tivoli 2014.
- Gorostidi Pi 2013 = D. Gorostidi Pi, *Nuovi documenti epigrafici dallo scavo della cosiddetta "Villa di Prastina Pacato" a Tusculum*, in "Lazio e Sabina", 9, 2013, pp. 183-188.
- Granino Cecere 2005 = M. G. Granino Cecere, *Supplementa Italica. Imagines: Latium Vetus (CIL, XIV; Eph. Epigr., VII e IX) 1. Latium vetus praeter Ostiam*, Roma 2005.
- Liou-Gille 2004 = B. Liou-Gille, *Le gouvernement fédéral de la Ligue latine sous la royauté romaine*, in "Revue des Études Anciennes", 106, 2, 2004, pp. 421-443.
- Mattei 1711 = D. B. Mattei, *Memorie storiche dell'Antico Tuscolo oggi Frascati*, Roma 1711.
- Mazzarino 1945 [1992] = S. Mazzarino, *Magistrature italiche e magistrature romane*, in *Dalla monarchia allo stato repubblicano. Ricerche di storia romana arcaica* [nuova ediz., con introduzione di A. Fraschetti, del volume *Dalla monarchia allo stato repubblicano. Ricerche di storia romana arcaica*, Catania 1945], Milano 1992, pp. 99-165.
- Nicolet 1988 = C. Nicolet, *Dictateurs romains, strategoi autokratores grecs et généraux cartbaginois*, in *Dictature. Actes de la table ronde* (Paris, 1986), éd. par F. Hinard, Paris 1988, pp. 27-47.
- Niebuhr 1844 = B. G. Niebuhr, *Lectures on the History of Rome, Volume 1. From the Earliest Times to the Fall of the Western Empire*, trans. L. Schmitz, London 1844.
- Nonnis 2017 = D. Nonnis, *Tra continuità e trasformazione: appunti su alcune magistrature "tradizionali" delle comunità laziali tra Repubblica e Impero*, in *Le forme municipali in Italia e nelle province occidentali tra i secoli I a.C. e III d.C.* Atti della XXI Rencontre sur l'épigraphie du monde romain (Campobasso, 24-26 settembre 2015), a cura di S. Evangelisti, C. Ricci, Bari 2017, pp. 29-44.
- Pala 1976 = C. Pala, *Nomentum*, in *Forma Italiae, regio I, vol. XII*, Roma 1976.
- Ridley 1979 = R. Ridley, *The Origin of the Roman Dictatorship. An Overlooked Opinion*, in "Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts. Roemische Abteilung", 122, 1979, pp. 303-309.
- Rosenberg 1913 [2011] = A. Rosenberg, *Lo stato degli antichi Italici. Ricerche sulla costituzione originaria di Latini, Oschi ed Etruschi* [trad. it. del volume *Der Staat der alten Italiker*, Berlin 1913], a cura di L. Cappelletti e F. Senatore], Roma 2011.
- Rudolph 1935 = H. Rudolph, *Stadt und Staat im römischen Italien*, Lipsien 1935.
- Rüpke, Richardson 2008 = J. Rüpke, D. Richardson, *Fasti Sacerdotum. A Prosopography of Pagan, Jewish, and Christian Religious Officials in the City of Rome, 300 BC to AD 499*, Oxford 2008.
- Soltau 1914 = W. Soltau, *Der Ursprung der Diktatur*, in "Hermes", 49, 1914, pp. 352-368.
- Vidman 1969 = L. Vidman, *Sylloge inscriptionum religionis Isiaca et Sarapiacae (SIRIS)*, Berlin 1969.

*Un imperio de rústicos.
Memoria e imaginación histórica en el libro I de Tito Livio*

Resumen

El presente artículo tiene como finalidad analizar la imagen contradictoria de la población romana que Livio ofrece en el libro I: unos rudos ignorantes que son el centro de un imperio creciente sostenido por el ejército y las colonias. Esta contradicción se explicará por el diverso origen de ambos aspectos: una memoria oral de los orígenes agrestes y pastoriles de Roma y una imaginación histórica sobre el inicio de su grandeza imperial.

Palabras clave: *Tito Livio, Roma, orígenes, historiografía, memoria, imaginación histórica.*

Abstract

This paper aims to examine the contradictory image of the early Romans conveyed by Livy in the first book: ignorant rustics but living in the center of a growing empire uphold by the army and the colonies. This contradiction will be explained by the diverse origin of both aspects: an oral memory of the Rome's pastoral and rural origins and the author's historical imagination applied to the beginning of the greatest empire.

Keywords: *Livy, Rome, origins, historiography, memory, historical imagination.*

En el primer libro de *Ab Urbe condita* Tito Livio resume los dos primeros siglos y medio de la historia de Roma, desde la fundación de la ciudad hasta la caída de la monarquía, escenificada en la expulsión de Tarquinio el Soberbio. Comparado con su contemporáneo Dionisio de Halicarnaso, su narración de los orígenes es notoriamente abreviada – el autor heleno abarca los orígenes y la monarquía en cuatro libros –, y esta brevedad es coherente con la declaración que el autor hace en la introducción de la obra, donde afirma que “los orígenes mismos y los tiempos inmediatos a ellos han de gustar poco a la mayoría de los lectores, presurosos por llegar a esta época moderna en que las fuerzas de un pueblo, ya de antiguo poderoso, se destruyen a sí mismas”¹. Ya sea por el gusto de sus lectores o por el suyo propio, Livio prefiere no abundar en los acontecimientos lejanos, con poca credibilidad por su carácter fabuloso, especialmente los que

atañen al período previo a la fundación de la ciudad². Con ello posiblemente Livio iba en contra del signo de los tiempos, ya que no solo Dionisio, sino también sus predecesores latinos, Valerio Anciate, Claudio Cuadrigario, Licinio Macro y Elio Tuberón, a los que muy probablemente Livio sigue a la hora de elaborar el primer libro de su obra histórica, dedicaron más espacio a los tiempos remotos de la ciudad de lo que él hizo³.

Sea como fuere, la narración del primer libro no está exenta por ello de un claro sentido dentro del conjunto de *Ab Urbe condita*. En efecto, se presentan los orígenes como el punto de partida de la formación de un imperio, por un lado, y de la consecución de la libertad del pueblo de Roma, una vez abolida la institución monárquica, por el otro⁴. Como han puesto de manifiesto numerosos trabajos, Livio, como el resto de historiadores latinos, no percibe la historia de Roma como algo inmóvil, una creación política plena desde el principio que se mantiene inalterada con el paso del tiempo, como habían pensado los espartanos con respecto a la ‘constitución’ de Licurgo. Por el contrario, consciente de alguna forma de cambio histórico, ve Roma en evolución, desde los orígenes hasta el pleno desarrollo como imperio, para posteriormente entrar en una fase de decadencia, que correspondería a la época del autor⁵.

Esta conciencia histórica está lejos, sin embargo, de parecerse a la que tenemos en la actualidad; y no es una característica exclusiva del pensamiento de Livio, sino un rasgo común de toda la historiografía antigua. La historia había surgido en el mundo griego a través de un proceso de racionalización de los mitos y leyendas transmitidos oralmente. El procedimiento había supuesto comprender los acontecimientos alejados en el tiempo y envueltos en la fábula en los mismos términos de realidad y verdad que se comprendía el presente. De esta forma no se hacía *tabula rasa* de todas las historias transmitidas, pero sí se sometían a un proceso de verificación y depuración racional que podía variar según la credulidad del autor⁶. A partir de ese momento *mythodes* pasaba a convertirse en un antónimo de *historia* en el pensamiento griego⁷. Los historiadores latinos heredaron esta misma perspectiva y adoptaron idéntico procedimiento de racionalización. Livio es un ejemplo de ello cuando muestra incredulidad ante la afirmación popular de que Rómulo era hijo de Marte o cuando transmite la idea, sostenida ya por autores anteriores, de que los gemelos fueron criados por una mujer llamada Larencia, a la que llamaban ‘loba’ por dedicarse a la prostitución⁸. Pero concebir el pasado como un espacio pretérito que tiene las mismas condiciones históricas que el presente suponía inevitablemente incurrir en cierta forma de anacronismo, porque pocos autores antiguos concedieron – o tuvieron la suficiente imaginación histórica – como para pensar en un pasado humano diferente en esencia del suyo propio. Por ello, muchas veces ante la falta de información, simplemente proyectaban al

pasado, de forma más o menos consciente, la realidad histórica que conocían en primera persona. Estas proyecciones podían adoptar diversas formas. Algunas eran anticipaciones que adelantaban en el tiempo el origen de determinadas instituciones o tradiciones. En este sentido, como ya señaló Jacques Poucet, las narraciones sobre los orígenes de Roma están llenas de dichas proyecciones al pasado: de la creación del patriciado por Rómulo a la aparición de la moneda con Servio Tulio⁹.

Pero hay una forma más sutil, podríamos decir, de anacronismo, que está relacionada con la imaginación histórica; y es aquella que, de forma más bien inconsciente, lleva al historiador a visualizar y describir el pasado en los mismos términos que el presente dando por supuesto que, con respecto a ese aspecto, nada ha cambiado. El primer libro de *Ab Urbe condita* no escapa a esta tendencia del pensamiento histórico antiguo. Livio, como sus contemporáneos, es capaz de concebir una historia de Roma en evolución y crecimiento desde unos inicios humildes hasta la formación del más poderoso de los imperios. Pero, por otro lado, cuando tiene que ilustrar el pasado remoto recurre al “sentido común romano” de fines de la República. Un ejemplo bien conocido por los historiadores modernos son las descripciones de batallas, que tienen un carácter estándar desde los primeros enfrentamientos en época de Rómulo a la segunda guerra púnica¹⁰. Por lo que respecta al libro primero, uno de los mejores ejemplos de este tipo de actualización se encuentra en la descripción del asedio de Ardea, ciudad que inicialmente Tarquinio el Soberbio había intentado tomar sin éxito al asalto. Es precisamente durante este cerco cuando Sexto Tarquinio y sus amigos discutirán sobre cuál era la esposa más casta y ejemplar. Según Livio, “se intentó una acción por si en el primer asalto se podía tomar Ardea: como esto no dio resultado, se empezó a atacar al enemigo sitiándole con fortificaciones. En estas acampadas, como suele ocurrir en una guerra más larga que dura, las entradas y salidas eran bastante libres, aunque más para los oficiales que para los soldados; los jóvenes de la familia real a veces gastaban sus horas de ocio invitándose mutuamente a festines y banquetes”¹¹. Es evidente en este fragmento que la expresión de Livio *in his stativis, ut fit longo magis quam acri bello* apela al conocimiento que el lector puede tener de cómo se desarrolla un asedio, dando por supuesto no solo que los romanos han asediado siempre ciudades desde sus primeros encuentros bélicos cuando no podían conquistarlas directamente, sino que estos asedios han sido siempre iguales sin posibilidad de variación histórica.

Pero no sólo el ejército republicano a pleno rendimiento está presente desde los orígenes según Tito Livio, sino también la idea imperial de Roma, con la *Urbs* como su centro político y de representación. Así, con Rómulo, por un lado, las conquistas militares se completan con el envío de colonos y el reparto de tierras

como sucede después de la victoria frente a los antemnates y los crustuminos¹², y al mismo tiempo la ciudad crece incorporando terreno y construyendo “más con vistas al futuro aumento de la población que para los hombres que había entonces”¹³. Hablando del reinado de Tarquinio el Soberbio, Livio es incluso más explícito:

“Después de emplear a la plebe en estos trabajos, como Tarquinio pensaba que una gran población era onerosa para la ciudad cuando no había ocupación para ella, y además quería extender los confines del imperio mediante el envío de colonos, envió colonos a Signia y al Circeo, futura salvaguardia de Roma por tierra y por mar”¹⁴.

La imaginación histórica del autor nuevamente le lleva a entender el pasado en términos del presente al pensar que en la Roma del siglo VI a.C. podía existir una plebe urbana inactiva dependiente económicamente de las obras de construcción de la ciudad, y al suponer igualmente que un rey romano podía querer reforzar los confines del territorio controlado por Roma mediante colonias. No hay duda, además, de que Livio está visualizando aquí el imperio como un espacio geográfico controlado por Roma cuyos límites pueden ir extendiéndose hacia el exterior. Otro ejemplo de esta concepción territorial aparece en el reinado de Anco Marco cuando Livio afirma que “con este rey no sólo creció la ciudad, sino también su territorio y sus fronteras. Arrebatada la selva Mesia a los veyos, su imperio se extendió hasta el mar y en la desembocadura del Tíber se fundó la ciudad de Ostia”¹⁵. De este modo, al hablar de las conquistas de estos dos reyes el historiador está aplicando claramente al remoto pasado de la ciudad una concepción geográfica del imperio que no surge con claridad hasta época precisamente augustea¹⁶.

Roma es así en la visión del historiador antiguo un imperio desde los orígenes, ganado por las victorias militares de su ejército y asentado mediante la colonización. No es difícil percibir que ambos aspectos constituyen un claro anacronismo por parte de Livio, o de sus fuentes, que responde más a la imaginación histórica que a ninguna información que hubiera podido transmitirse sobre los primeros momentos de Roma como comunidad política¹⁷. La arqueología ha confirmado que la ciudad ciertamente se desarrolló y ganó preeminencia política en su entorno, especialmente en la última fase del período monárquico, lo que ha llevado a afirmar recientemente a Tim Cornell que Livio no estaba tan desencaminado como historiador a la hora de presentar la historia inicial de la ciudad como un proceso de crecimiento y ampliación continuos¹⁸. Pocos historiadores pondrían alguna objeción a esta idea. Sin embargo, lo que evidentemente es dudoso es que este crecimiento se hiciera con la previsión, y en los términos y formas que el historiador

romano indica. Por otro lado, se suele afirmar que esta visión anacrónica de los orígenes de la ciudad por parte de Livio responde a la necesidad de presentar el pasado de Roma con cierta verosimilitud histórica para convencer a los lectores, de ese modo, de las conexiones existentes entre el pasado y el presente de Roma¹⁹. O dicho de otro modo, los lectores de *Ab Urbe condita* posiblemente no creerían en – ni serían capaces de concebir – una Roma monárquica que en esencia no fuera reconocible como precedente de la realidad política y social que les rodeaba. Muy posiblemente este juicio sea acertado y en ese caso lo que requiere una mejor explicación es un ejemplo de la tendencia opuesta que se percibe en el libro I en el que Livio caracteriza a la primera población de Roma de forma negativa.

No ha escapado a los historiadores la evidente diferencia que existe entre la visión que, por ejemplo, Dionisio y Cicerón tienen de los primeros moradores de la ciudad como gente educada y civilizada, y la que tiene Livio, quien afirma que, una vez fundada la *Urbs* y abierto el asilo por Rómulo: “se refugió toda clase de gente de los pueblos vecinos, sin distinción de si eran libres o esclavos, ávida de cambios. Éste fue el primer refuerzo en el camino de la incipiente grandeza”²⁰. En ese mismo párrafo Livio se burla de la idea de que los moradores de una ciudad recién fundada puedan provenir de la propia tierra y considera este tipo de afirmaciones una mentira – el verbo que utiliza es precisamente *ementior* – para ocultar la realidad menos noble de la baja extracción de la población – *obscura atque humilis multitudo* – con la que se creaban las ciudades. Queda claro así que Livio, lejos de maquillar la imagen del primitivo pueblo de Roma, carga, por el contrario, las tintas en su extracción poco noble, a la par que acusa indirectamente a los griegos de distorsionar sus orígenes. Pero, además, vincula esta procedencia heterogénea con el poder y grandeza de Roma convirtiendo lo que podría parecer un oprobio en una ventaja. Con ello estaba reflejando una percepción original extendida entre los romanos que enfatizaba su capacidad de integrar al extranjero y aprender de él²¹.

Pero en esta ocasión queremos destacar no solo este origen innoble del pueblo romano, que en numerosas ocasiones se ha puesto de manifiesto, sino especialmente la tendencia de Livio a denominar al primitivo pueblo de Roma rudo e ignorante cada vez que requiere ser caracterizado. Lo hace al menos en tres ocasiones. En la primera, durante el reinado de Rómulo, el historiador afirma que el fundador dictó leyes para organizar al pueblo y “pensando que para aquella gente rústica sólo serían sagradas si él les infundía respeto con símbolos de poder, se revistió de mayor dignidad en todo su porte, pero especialmente tomando doce lictores”²². Más adelante, hablando de las iniciativas religiosas de Numa, dice que este rey “pensó que había que aplacar a un pueblo feroz apartándolo de las armas” y para ello hizo un templo a Jano, como símbolo de la paz y de la guerra²³.

Por último, inmediatamente después y en relación precisamente a este mismo templo, cuyas puertas el rey cerró después de trazar alianzas y tratados con los pueblos limítrofes, Livio asevera que “para que la paz no debilitara los espíritus que había mantenido firmes el temor a los enemigos y la disciplina militar, Numa ideó una medida muy efectiva para una multitud ignorante e inculta incluso para aquella época: introducir el temor a los dioses”²⁴. De este modo y tomando las palabras del propio Livio, los romanos eran en origen *agresti, feroces, imperiti y rudes*.

En primer lugar, es necesario recordar algo bien sabido, pero que en pocas ocasiones se pone de manifiesto, y es que este vocabulario que utiliza Livio es el mismo que despliega – no solo él sino el resto de autores latinos – para caracterizar a otros pueblos con los que Roma chocará en su expansión por el Mediterráneo; y en este sentido la ferocidad y la rusticidad son algunos de los elementos, junto con otros como la perfidia y la molicie, que conforman el concepto de ‘bárbaro’ en Roma²⁵. Livio efectivamente hace uso de este mismo lenguaje cuando menciona a otros pueblos como los galos o los hispanos.²⁶ Por lo tanto, parece evidente que el lenguaje de la alteridad en *Ab Urbe condita* no es tan simple y binario como podríamos imaginar en un primer momento con un ‘nosotros’ esencial e idealizado y un ‘ellos’ que representa todo lo negativo. En efecto, si aplicamos estrictamente un esquema de caracteres opuestos en el que del lado de la *humanitas* están la *gravitas*, *virtus* y *pietas* y del lado de la barbarie, *ferocitas*, *imperitia* y *perfidia* debemos concluir que los romanos de los orígenes estaban más cerca de la categoría de ‘bárbaros’ que de la de ‘civilizados’. En parte es posiblemente eso lo que está sugiriendo Livio, quien, por otro lado, no otorga otra caracterización positiva del primitivo pueblo de Roma en ninguna otra parte de ese libro I. De este modo, si desde el punto de vista político y militar, el autor imagina la Roma de los orígenes en esencia como un imperio en expansión con el que un romano del siglo I a.C. podía verse identificado, por el contrario, los primeros moradores de la ciudad se le presentan colectivamente como gente atrasada – “incluso para aquella época”, como él mismo dice – y que necesita ser ‘domesticada’. Ambos elementos, población e imperio, no están, por tanto, esencialmente vinculados.

Resulta difícil dar una explicación plenamente satisfactoria de esta caracterización de Livio. Una primera tentativa de interpretación, sin duda, apelaría a la antigua relación entre cultura griega y civilización que no solo establecieron los griegos, sino que también aceptaron en gran medida los romanos durante la República. Los famosos versos de Horacio lo resumen elocuentemente: “Grecia conquistada, capturó a su vez al salvaje vencedor e introdujo las artes en el agreste Lacio”²⁷. En efecto, los romanos terminaron admitiendo que sin las artes helenas solo se podía ser *agrestis* y *ferus*. Esta aceptación de la cultura griega les obligó a reconsiderar su propio pasado y a admitir en gran medida que, dado que los primeros romanos

carecieron de los saberes y el pensamiento escrito de los que hacía gala el mundo griego, obligatoriamente tuvieron que ser unos incultos – despreciando de manera indirecta cualquier tipo de saber oral tradicional romano –; y justificaban tal ausencia apelando a la actividad militar y política que les había ocupado todo el tiempo²⁸. Aunque en Livio no encontramos ningún comentario donde esta idea se muestre de forma explícita o subyazga implícitamente, por otro lado es cierto que su Roma de los orígenes es por completo ajena a la cultura griega. Solo existe un claro comentario en este sentido al hablar de la infancia de Servio Tulio en la corte de Tarquinio Prisco, donde en una ocasión, mientras el joven Servio dormía, una llama surgida en su cabeza indicó su carácter excepcional. El historiador afirma entonces que “en adelante, el niño empezó a ser tratado como los hijos y a ser instruido en los saberes que despiertan las cualidades naturales para la realización de un gran destino”²⁹. *Erudiri artibus* parece indicar una instrucción escrita, que, además, podemos deducir, sería la que tendrían los hijos de palacio entre los cuales Servio había pasado a incluirse. A partir de este comentario se podría concluir que los únicos educados y civilizados en esa Roma de los orígenes, según Livio, eran los reyes mientras que el resto del pueblo romano se mantenía en la rusticidad y la ignorancia.

Para completar la comprensión de estos pasajes de Livio es interesante destacar el contexto en el que se insertan. En los tres casos está ausente una referencia a la cultura griega, pero, por otro lado, el autor manifiesta claramente cierta condescendencia hacia esa población romana que es “dirigida” por los reyes a través de la religión³⁰. En el primero Rómulo se rodea de lictores como signos de autoridad para que los agrestes romanos consideren sagradas (*sancta*) y acaten las leyes que él ha dictado para su convivencia. En el segundo, Numa quiere apaciguar a un pueblo feroz, demasiado acostumbrado a la guerra, construyendo un templo a Jano; mientras que en el tercero para que no caiga precisamente en la actitud opuesta, la ociosidad, por falta de guerras, decide inspirarle el miedo a los dioses, algo factible porque se trata de una gente ruda e ignorante. Posiblemente no sea casualidad que en los tres casos los reyes utilicen la religión para ‘educar’ a los romanos; y por religión me refiero a: unos *iura* que han de ser considerados *sancta*, al templo de Jano, y a un miedo a los dioses que se manifiesta en los ritos y sacerdocios que Numa introdujo por consejo de la diosa Egeria. Igualmente es evidente en los tres casos el carácter utilitario de las medidas reales, que llega a ser incluso manipulador en el último de los textos, en el que Livio afirma que Numa finge – *simulat* – los encuentros con la diosa para crear más fácilmente los ritos y sacerdocios en los que se materialice ese miedo a los dioses. La conclusión evidente es que, independientemente de la causa última de la rusticidad e ignorancia de los primeros romanos, ésta obligaba – y permitía – a los reyes utilizar la religión con

una determinada finalidad: conseguir que esta primitiva población supiera convivir mejor entre sí respetando las leyes, no fuera excesivamente belicosa y, gracias al respeto y temor a los dioses, tampoco cayera en la debilidad y la ociosidad. La investigación ha detectado siempre en estos textos de Livio, especialmente en el tercero, un claro escepticismo religioso por parte del autor, que ha alimentado hasta la actualidad el debate sobre sus creencias religiosas³¹. No es mi pretensión en este trabajo entrar en la discusión sobre el tema. Pero incluso aceptando que el historiador careciera de fe en la intervención divina en el mundo o en determinada praxis de la religión patria, esta falta no explicaría por completo su decisión de imaginar a los primeros romanos como rudos e ignorantes.

Posiblemente la razón última de tal caracterización haya que buscarla en la memoria de los orígenes que se había transmitido de generación en generación en Roma y que difícilmente podía ser obviada. Esta memoria oral se celebraba en fiestas de carácter rural y ganadero como eran los *Lupercalia* o los *Parilia* y se materializaba en *mnemotopoi* que reenviaban a una vida campestre como el Lupercal o la casa de Rómulo, una cabaña situada en el Palatino que todavía se conservaba en época imperial identificada como la morada del fundador³². La memoria oral de Roma, por tanto, insistía en vincular el origen de la ciudad con un ambiente preurbano de pastores. Se suponía que como pastores fueron educados Rómulo y Remo y, por tanto, la deducción lógica es que pastores fueron los primeros habitantes de la *Urbs*. Esto es precisamente lo que recuerda el propio Livio al comienzo del segundo libro cuando los denomina *pastorum convenarumque plebs*, plebe de pastores y advenedizos³³. Otros autores insistían en la misma idea, como Varrón, quien en su tratado *De re rustica* sostenía que los grandes personajes del pasado habían sido pastores y para argumentar su afirmación se preguntaba de forma retórica si había alguien que pusiera en duda que los romanos descendían de pastores, que desconociera que Fáustulo era un pastor o que ignorara que Rómulo y Remo, que por él habían sido criados, fueron igualmente pastores³⁴. El dato, por tanto, era innegable y sería de conocimiento para cualquier romano a fines de la República y comienzos del Imperio. Por ello, en este caso había poco espacio para la imaginación histórica de Livio. No necesitaba hacer un esfuerzo para visualizar esa primera población de la ciudad. Simplemente tenía que aplicar a los romanos de los orígenes el modelo de una población rural y pastoril, que, de los samnitas a los lusitanos, para los romanos se caracterizaba sistemáticamente por ser agreste, ruda e ignorante.

Con esa caracterización, sin embargo, los romanos de los orígenes se alejaban sustancialmente de sus descendientes del cambio de Era. El mundo rural de los pastores no era algo inmediato o propio, ni para la población urbana de Roma o de las ciudades de Italia, ni en general para los lectores educados de *Ab Urbe*

condita. Era un mundo lejano con el que difícilmente se podían identificar y los adjetivos que usa Livio para denominarlo simplemente transmiten esta extrañeza y alejamiento³⁵. Pero si los romanos de los orígenes no favorecían una identificación con el lector, sí lo hacía el proyecto imperial en el que estaban embarcados, que Livio identifica con el crecimiento urbano, el ejército, las colonias y los límites del imperio. De ese modo, aunque los primeros romanos fueran diferentes, Roma como empresa política no lo era. Como decimos, la disyunción entre imperio y población no deja de ser llamativa, como si se tratara de dos elementos separables. El primero respondía a la imaginación histórica de los historiadores y la segunda a la transmisión de una memoria oral. En última instancia tal disyuntiva demuestra que, cuando se trata de esencias históricas, para los romanos – o al menos para Livio – era más esencial el imperio que su identidad como grupo.

*Ana Mayorgas Rodríguez es profesora Contratada Doctora de Historia de Roma en la Universidad Complutense de Madrid.

Note

¹Liv. *Praef.* 4-5: *et legentium plerisque haud dubito quin primae proximaque originibus minus praebitura voluptatis sint, festinantibus ad haec nova quibus iam pridem praevalentis populi vires se ipsae conficiunt.* El texto latino y la traducción que se presentan en este artículo son los de A. Fontán, *Historia de Roma desde la fundación de la ciudad*, Madrid 1987.

²Liv. *Praef.* 6. Sobre el escepticismo de Livio en el prólogo, ver Mazza 1966, 85-101.

³Sobre las fuentes de Livio, ver Walsh 1961, 110-111; Luce 1977, 158-181; Ogilvie 1965, 5-17. Sobre la llamada “expansión del pasado” de los analistas de fines de la República, ver Badian 1966 y Wiseman 1979, 21-26.

⁴Martin 2015, 262-268.

⁵Ruch 1968; Ruch 1972, 834-837; Luce 1977, 238-245 y Miles 1995, 117-119, quien, por su parte, argumenta además a favor de una visión cíclica de la historia de Roma en Livio (Miles 1995, 75-109). Esta evolución y visión “estatal” de la historia de Roma posiblemente estaba presente ya en los primeros historiadores de finales del siglo III a.C., ver Gabba 1993, 14.

⁶Veyne 1983, 52-68 y Williams 2006, 151-170.

⁷Saïd 2007, 77-80. Algunos autores han concebido esta distinción en un sentido cronológico entre un primer tiempo mítico y un posterior tiempo histórico. Ver Finley 1965, 294; Vidal-Naquet 1983, 72-76 y Cobet 2002, 405-409, quien hace más compleja la división insertando un *floating gap* o *dark age* entre ambos períodos.

⁸Liv. *Praef.* 7; 1, 4, 2 y 1, 4, 7.

⁹Poucet 1985, 208-227.

¹⁰Fox 2015, 289-291.

¹¹Liv. 1, 57, 3-5: *Temptata res est, si primo impetu capi Ardea posset: ubi id parum processit, obsidione munitionibusque coepti premi hostes. In his stativis, ut fit longo magis quam acri bello, satis liberi commeatus erant, primoribus tamen magis quam militibus; regii quidem iuvenes interdum otium convivii comisationibusque inter se terebant.*

¹²Liv. 1, 11, 1-4.

¹³Liv. 1, 8, 4: *Crecebat interim urbs munitionibus alia ataque alia appetendo loca, cum in spem magis futurae multitudinis quam ad id quod tum hominum eran munirent.*

¹⁴Liv. 1, 56, 3: *His laboribus exercita plebe, quia et urbi multitudinem, ubi usus non esset, oneri rebatur esse et colonis mittendis occupari latius imperii fines volebat, Signiam Circeiosque colonos misit, praesidia urbi futura terra marique.*

¹⁵Liv. 1, 33, 9: *Nec urbs tantum hoc rege crevit sed etiam ager finesque. Silva Maesia Veientibus adempta usque ad mare imperium prolatum et in ore Tiberis Ostia urbs condita.* En esta ocasión hemos seguido la traducción de Maurilio Pérez González (*Tito Livio. Los orígenes de Roma*, Madrid 1989) por ser más adecuada.

¹⁶Richardson 2008, 185. Es cierto, como apunta este autor (p. 129), que en otras ocasiones en el libro I Livio utiliza el término *imperium* en el sentido de “poder de un magistrado” (entiéndase líder/jefe) o “poder del pueblo de Roma” y no en un sentido territorial. Sin embargo, estos dos textos difícilmente pueden interpretarse en este sentido, pues las expresiones *imperii fines occupari* y *ad mare imperium prolatum* claramente indican un sentido geográfico.

¹⁷Sobre el ejército ver Rich 2007, 8-11. Esta primera colonización monárquica siempre ha despertado dudas entre los historiadores: desde Jean Bayet (Bayet 1938, 112-113), quien considera que

Livio y los analistas recogen verdaderos traslados de población maquillados como colonización clásica republicana, a publicaciones recientes, como Martínez-Pinna 2017, 30-43, quien descarta directamente su historicidad.

¹⁸Cornell 2015, 248 y 253-254. Sobre la expansión y poder de Roma al finalizar el período monárquico ver: Quilici 1990; Cornell 1999, 237-254; Forsythe 2005, 115-124.

¹⁹Fox 2015, 291.

²⁰Liv. 1, 8, 6: *Eo ex finitimis populis turba onnis, sine discrimine liber an servuus esset, avida novarum rerum perfugit, idque primum ad coeptam magnitudinem roboris fuit.* Luce 1977, 245-247; Dench 2005, 18-20; Cornell 2015, 247-248.

²¹Moatti 1997, 275-279. El propio Livio reconoce los préstamos de otros pueblos como por ejemplo los doce lictores de los que se rodeó Rómulo, la silla curul y la toga pretexta provenientes de los etruscos (Liv. 1, 8, 3).

²²Liv. 1, 8, 1-2: *quae ita sancta generi hominum agresti fore ratus, si se ipse venerabilem insignibus imperii fecisset, cum cetero habitu se augustiorem tum maxime licitoribus duodecim sumptis fecit.*

²³Liv. 1, 19, 2: *Quibus cum inter bella adsuescere videret non posse, quippe efferari militia animos, mitigandum ferozem populum armorum desuetudine ratus, Ianum ad infimum Argiletum indicem pacis bellique fecit, apertus ut in armis esse civitatem, clausus pacatos circa omnes populos significaret.*

²⁴Liv. 1, 19, 4: *ne luxuriarent otio animi quos metus hostium disciplinaeque militaris continuerat, omnium primum, rem ad multitudinem imperitam et illis saeculis rudem efficacissimam, deorum metum iniciendum ratus est.*

²⁵Daugé 1981, 424-449; Dubuisson 1985, 85-88 y Ndiaye 2005, 133.

²⁶Daugé 1981, 170-179 y Bernard 2015, 39-41.

²⁷Hor. *epist.* 2, 1, 156-157: *Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit agresti Latio.*

²⁸Rodríguez Mayorgas 2005.

²⁹Liv. 1, 39, 4: *Inde puerum liberum loco coeptum haberi erudirique artibus quibus ingenia ad magnae fortunae cultum excitantur.*

³⁰Levene 1993, 134-137 y Fox 1996, 112-115.

³¹Walsh 1961, 48-81; Levene 1993, 16-37; Forsythe 1999, 87-98 y Scheid 2015, 78-80.

³²Rodríguez Mayorgas 2010, 91-100.

³³Liv. 2, 1, 4.

³⁴Varro RR 2, 1, 9: *Romanorum vero populum a pastoribus esse ortum quis non dicit? Quis Faustulum nescit pastorem fuisse nutricium qui Romulum et Remum educavit?* Para una revisión de todas las referencias clásicas al respecto ver Alföldi 1974, 109-111.

³⁵Queda por aclarar por qué se produjo esta simplificación de la sociedad romana antigua como esencialmente pastoril, y no agrícola como verdaderamente fue, según la investigación moderna moderna ha constatado gracias, en gran medida, a la investigación arqueológica, ver Ampolo 1988, 127-130.

Bibliografía esencial

Alföldi 1974 = A. Alföldi, *Die Struktur des voretruskischen Römerstaates*, Heidelberg 1974.

Ampolo 1988 = C. Ampolo, *Rome archaïque: une société pastorale?*, in *Pastoral economies in classical Antiquity*, ed. by C. R. Whittaker, Cambridge 1988, pp. 120-133.

Badian 1966 = E. Badian, *The early historians*, in *Latin Historians*, ed. by T. A. Dorey, London 1966, pp. 1-38.

Bayet 1938 = J. Bayet, *Tite-Live et la précolonisation romaine*, in “Revue de Philologie”, 12, 1938, pp. 97-119.

- Bernard 2015 = J.-M. Bernard, *Portraits of Peoples*, in *A Companion to Livy*, ed. by B. Mineo, Malden-Oxford-Chichester 2015, pp. 39-51.
- Cobet 2002 = J. Cobet, *The organization of time in the Histories*, in *Brill's Companion to Herodotus*, ed. by E. J. Bakker, I. J. F. Jong, H. van Wees, Boston-Köln 2002, pp. 387-412.
- Cornell 1999 = T. J. Cornell, *Los orígenes de Roma c. 1000 – 264 a.C. Italia y Roma de la Edad del Bronce a las guerras púnicas*, trad. es., Barcelona 1999.
- Cornell 2015 = T. J. Cornell, *Livy's Narrative of the Regal Period and Historical and Archaeological Facts*, in *A Companion to Livy*, ed. by B. Mineo, Malden-Oxford-Chichester 2015, pp. 245-258.
- Daugé 1981 = Y.-A. Daugé, *Le Barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruxelles 1981.
- Dench 2005 = E. Dench, *Romulus' Asylum. Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian*, Oxford 2005.
- Dubuisson 1985 = M. Dubuisson, *La vision romaine de l'étranger. Stéréotypes, idéologie et mentalités*, in "Les Cahiers de Clio", 81, 1985, pp. 82-98.
- Finley 1965 = M. I. Finley, *Myth, Memory and History*, in "History and Theory", 4, 2, 1965, pp. 81-302.
- Forsythe 1999 = G. Forsythe, *Livy and Early Rome: A Study in Historical Method and Judgement*, 1999 Stuttgart.
- Forsythe 2005 = G. Forsythe, *A Critical History of Early Rome. From Prehistory to the First Punic War*, Berkeley-Los Angeles-London 2005.
- Fox 1996 = M. Fox, *Roman Historical Myths. The Regal Period in Augustan Literature*, Oxford 1996.
- Fox 2015 = M. Fox, *The Representation of the Regal Period in Livy*, in *A Companion to Livy*, ed. by B. Mineo, Malden-Oxford-Chichester 2015, pp. 286-297.
- Gabba 1993 = E. Gabba, *Problemi di metodo per la storia di Roma arcaica*, in *Bilancio critico su Roma arcaica fra monarchia et repubblica*, Roma 1993, pp. 13-24.
- Levene 1993 = D. S. Levene, *Religion in Livy*, Leiden 1993.
- Luce 1977 = T. J. Luce, *Livy: The Composition of His History*, Princeton 1977.
- Martin 2015 = P. M. Martin, *Livy's Narrative of the Regal Period: Structure and Ideology*, in *A Companion to Livy*, ed. by B. Mineo, Malden-Oxford-Chichester 2015, pp. 259-273.
- Martínez-Pinna 2017 = J. Martínez-Pinna, *Roma y los latinos. ¿Agresividad o imperialismo?*, Madrid 2017.
- Mazza 1966 = M. Mazza, *Storia e ideologia in Livio*, Catania 1966.
- Miles 1995 = G. B. Miles, *Livy. Reconstructing Early Rome*, Ithaca-London 1995.
- Moatti 1997 = C. Moatti, *La Raison de Rome. Naissance de l'esprit critique à la fin de la République*, Paris 1997.
- Ndiaye 2005 = É. Ndiaye, *L'étranger «barbare» à Rome: essai d'analyse sémique*, in "L'Antiquité Classique", 74, 2005, pp. 119-135.
- Ogilvie 1965 = R. M. Ogilvie, *A Commentary on Livy. Books 1-5*, Oxford 1965.
- Poucet 1985 = J. Poucet, *Les origines de Rome. Tradition et histoire*, Bruxelles 1985.
- Quilici 1990 = L. Quilici, *Forma e urbanistica di Roma arcaica*, in *La Grande Roma dei Tarquini*, a cura di M. Cristofani, Roma 1990, pp. 29-44.
- Rich 2007 = J. Rich, *Warfare and the Army in Early Rome*, in *A Companion to the Roman Army*, ed. by P. Erdkamp, Malden-Oxford-Victoria 2007, pp. 7-23.
- Richardson 2008 = J. Richardson, *The Language of Empire. Rome and the Idea of Empire from the Third Century BC to the Second Century AD*, Cambridge 2008.
- Rodríguez Mayorgas 2005 = A. Rodríguez Mayorgas, *El encuentro con el pasado. La imagen de los primeros romanos a fines de la República*, in *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos* (Universidad de Santiago de Compostela, 15-20 de septiembre de 2003), ed. por A. A. Ezquerro,

- J. F. González Castro, I, Madrid 2005, pp. 557-568.
- Rodríguez Mayorgas 2010 = A. Rodríguez Mayorgas, *Romulus, Aeneas, and the Cultural Memory of the Roman Republic*, in "Athenaeum", 91, 1, 2010, pp. 89-109.
- Ruch 1968 = M. Ruch, *Le thème de la croissance organique dans le livre I de Tite-Live*, in "Studii Clasice", 10, 1968, pp. 123-131.
- Ruch 1972 = M. Ruch, *Le thème de la croissance organique dans la pensée historique des Romains, de Caton à Florus*, in ANRW, I, 2, Berlin-New York 1972, pp. 827-841.
- Saïd 2007 = S. Saïd, *Myth and Historiography*, in *A Companion to Greek and Roman Historiography*, ed. by J. Marincola, I, Oxford 2007, pp. 76-88.
- Scheid 2015 = J. Scheid, *Livy and Religion*, in *A Companion to Livy*, ed. by B. Mineo, Malden-Oxford-Chichester 2015, pp. 78-89.
- Veyne 1983 = P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris 1983.
- Vidal-Naquet 1983 = P. Vidal-Naquet, *Formas del pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego: el cazador negro*, trad. es., Barcelona 1983.
- Walsh 1961 = P. G. Walsh, *Livy: His Historical Aims and Methods*, Cambridge 1961.
- Williams 2006 = B. Williams, *Verdad y veracidad. Una aproximación genealógica*, trad. es., Barcelona 2006.
- Wiseman 1979 = T. P. Wiseman, *Clio's Cosmetics: Three Studies in Greco-Roman Literature*, Leicester 1979.

Mendacem memorem esse oportet.
Possedere una buona memoria nella Roma antica

Riassunto

Benché le declinazioni del concetto di memoria (nel mondo antico come in quello moderno) siano molteplici, quando si tratta di Roma antica non si può certamente trascurarne l'accezione funzionale. La memoria individuale, infatti, per un popolo pragmatico come i Romani fu, forse prima di tutto, uno strumento utile per la buona riuscita di una carriera politica ... ma non solo.

Parole chiave: *ars memoriae*, retorica, Roma.

Abstract

Although the interpretations of the concept of memory (in the ancient world as well as in the modern one) are many, when it comes to ancient Rome one cannot neglect functional sense. In fact, individual memory, for pragmatic people like the Romans, was perhaps, primarily, a useful tool to achieve a fruitful political career ... but not only.

Keywords: *ars memoriae*, rhetoric, Rome.

Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera. (Borges 1944)

Trattenere le informazioni nella memoria senza l'ausilio di nessun altro supporto è stata la pratica messa in atto dalle società antiche (anche quando la scrittura era già un dato di fatto più che acclarato¹) per tramandare la propria identità sociale collettiva² oltre che letteraria. Basti pensare alla fortunata definizione havelockiana di *epos* omerico come “atto di reminiscenza e di richiamo alla mente” ancor prima che di creazione³, laddove la stessa tecnica formulare del poema epico non è da considerarsi come un semplice sussidio all'improvvisazione poetica ma come un vero e proprio espediente documentario e mnemonico⁴.

Non è certamente un caso se la *Teogonia* esiodea identificò proprio in Mnemosine la madre delle Muse, figlie non dell'ispirazione ma, soprattutto, dell'apprendimento mnemonico e della trasmissione di "un patrimonio tipico di situazioni e di soluzioni formali"⁵ tramandato dalla tradizione.

Se è inevitabile constatare che già con l'affermarsi della scrittura e lo sviluppo della *polis* greca "la memoria scese dal cielo sulla terra" diventando una funzione psichica controllabile e – in certa misura – plasmabile, fu soprattutto in ambito romano che si percepì l'utilità pratica dell'esercizio di tale facoltà⁶. A Roma la memoria individuale non sarebbe più stata un semplice fatto di accumulazione ma di *performance*⁷, arrivando a pervadere i più diversi ambiti della vita umana e – non da ultimi – della produzione letteraria e artistica.

Già in un frammento dei *Dissoi logoi* (o *Dialéxeis*), comunque, generalmente ascritti al V-IV secolo a.C.⁸, si sottolineava l'importanza della memoria, non solo come indispensabile mezzo per il raggiungimento della saggezza (concetto ripreso, poi, da Platone), ma anche come fondamentale strumento di uso quotidiano⁹. L'anonimo autore del trattato pre-socratico di probabile matrice sofistica, infatti, forniva alcune indicazioni di natura strettamente pratica, relativamente alla possibilità di allenare le capacità mnemoniche attraverso la concentrazione, l'ascolto e la ripetizione reiterata di quanto ascoltato ma, soprattutto, mediante la connessione di quanto udito in un determinato momento con qualcosa di già noto¹⁰.

Indispensabile nello sviluppo dell'*ars memoriae* era stato, però, il contributo offerto – già tra il VI e il V secolo a.C. – da Simonide di Ceo al quale si attribuisce la fondamentale presa di coscienza dell'importanza della localizzazione e dell'ordine (impressi nella mente attraverso i sensi e particolarmente attraverso la vista¹¹) quali strumenti per illuminare la memoria¹².

L'apporto del poeta lirico greco fu tanto più cogente se si considera che 'solo' con Platone divenne evidente la necessità di distinguere tra la memoria (*mnéme*) in sé e per sé, intesa come fissazione del ricordo (al pari del prodursi di un'impronta su un blocco di cera¹³), e la reminiscenza (*anámnēsis*), cioè la capacità più elevata dello spirito di 'richiamare' alla mente¹⁴, e addirittura con Aristotele si manifestò un più organico interesse per la "elaborazione degli stimoli che portano all'esercizio consapevole del ricordo"¹⁵ in base ad un principio che avrebbe influenzato tutta la trattatistica successiva: quello dei *topoi*¹⁶.

Tale concetto, infatti, secondo il quale si sarebbero potute ricordare una determinata parola o un'idea muovendosi attraverso luoghi fissati nella memoria¹⁷ per somiglianza, contrarietà e/o contiguità¹⁸, fu alla base non solo dell'oscuro metodo di Metrodoro di Scepsi¹⁹ ma anche della fioritura della mnemotecnica a Roma in ambito retorico.

Parallelamente alla fortuna dell'arte 'del parlar bene' in ambiente romano, infatti,

e sulla scia del ruolo che la capacità mnemonica sembrò giocare già per i sofisti, la memoria divenne strumento fondamentale e vera e propria ‘custode’ di tutte le parti della retorica²⁰. In questo contesto la funzione mnemonica perse (o quantomeno vide ridimensionato) il suo proposito strettamente sapienziale a favore del suo fine pratico²¹, avvinto non solo all’esercizio del potere ma anche a quello di una professione.

A dimostrarlo concorrono certamente il ruolo svolto dall’apprendimento mnemonico nel sistema educativo romano in generale²² (che, a livello elementare, si basava anche sull’ausilio ritmico-melodico²³) e l’attenzione riservata all’esercizio di questa facoltà dai tre grandi trattati di retorica redatti in lingua latina: la *Rhetorica ad Herennium*, il *De oratore* ciceroniano e l’*Institutio oratoria* di Quintiliano.

Possedere o meno una fervida memoria poteva avere, infatti, una diretta ricaduta, non solo sul successo personale, ma anche sulla riuscita della particolare perorazione che si intendeva sostenere²⁴. Basti pensare all’apprezzamento che potevano suscitare nell’uditorio e tra i giudici gli oratori capaci di dare l’impressione di non aver preparato il discorso ma di averlo improvvisato sul momento²⁵, o al rischio che lo stesso oratore avrebbe potuto correre facendosi sorprendere a mentire cadendo in pericolose contraddizioni.

È del tutto evidente che questo genere di astuzie poteva essere messo in atto solo da chi fosse stato dotato di una memoria naturale particolarmente sviluppata o da chi si fosse prodigato nell’allenare con abnegazione e costanza la propria ‘memoria artificiale’²⁶.

A tal proposito, l’ignoto autore della *Rhetorica ad Herennium* (seguito da Cicerone) suggeriva di predisporre nella propria mente un certo numero di *loci* (dimore, intercolunni, angoli, fornici ma anche lunghi viaggi, perimetri di città e dipinti²⁷) nei quali collocare delle *imagines agentes* (figure e segni possibilmente insoliti²⁸). Attraverso questa ‘topografia’²⁹ della memoria si sarebbero potuti facilmente ricordare non solo concetti generali e/o termini particolari ma anche interi discorsi secondo l’ordine sintattico prestabilito³⁰.

Il difficile reperimento e l’artificiosa creazione (secondo precise regole di proporzione, dimensione e disposizione) dei *loci*, la messa a punto di una notevole quantità di *imagines rerum* (che racchiudano in loro la memoria di un fatto o di un concetto generico³¹) e di *imagines verborum* (che rispondano alla necessità di ritrarre attraverso un unico segno ogni singola parola del testo che si desidera ricordare) rendono evidente, però, il rischio di cripticità enigmistica cui andava inesorabilmente incontro questo metodo³². Già Quintiliano, infatti, si rese conto dei limiti di tale tecnica che, richiedendo un notevole sforzo di immaginazione e accumulazione, poteva risultare utile laddove si fosse presentata la necessità di ripetere “molti nomi di oggetti ascoltati secondo un dato ordine”³³ ma di più difficile impiego

qualora si fosse desiderato imparare a memoria le parti di un discorso continuo³⁴.

Pur rimanendo auspicabile che l'oratore (sostenuto dalle sue capacità personali) imparasse a memoria ogni sillaba del discorso e non la sua sola essenza³⁵, l'autore dell'*Institutio oratoria* si proponeva, quindi, di insegnare alcuni espedienti empirici più semplici ma altrettanto (a suo dire) efficaci. Il metodo quintiliano, da ricollegare forse alla progressiva diffusione del *codex* come supporto scritto³⁶, si basava sostanzialmente su una memorizzazione graduale e silenziosa del testo, apprendimento che poteva essere coadiuvato dall'uso di alcuni segni (con funzione di richiamo e stimolo) da apporre a margine delle sezioni che fossero rimaste impresse con maggiore difficoltà³⁷.

L'importanza della memoria come strumento di affermazione politica e sociale è d'altro canto resa palese dagli stessi esempi illustri di 'uomini di memoria' tramandati dalla tradizione.

Dotati di questa invidiabile abilità furono, durante tutta l'antichità, un certo numero di retori e oratori. Tra di essi vale la pena ricordare Teodette (allievo di Isocrate in grado di ripetere immediatamente i versi ascoltati una sola volta³⁸) ma anche Quinto Ortensio Ortalo. Quest'ultimo, sfidato da Lucio Cornelio Sisenna, assistette ad un'intera giornata di aste per poi elencare senza errori e nell'ordine corretto gli articoli venduti, il loro prezzo e i rispettivi acquirenti. Il tutto in presenza del banditore ad autenticare i dettagli³⁹.

Altrettanto noti per le loro doti mnemoniche furono poi Porcio Latrone⁴⁰ e Seneca il Retore che, per sua stessa ammissione, sarebbe stato in grado (almeno in giovane età) di ripetere duemila nomi nell'esatto ordine in cui li aveva ascoltati e di recitare più di duecento versi al contrario⁴¹.

Individui naturalmente dotati di una straordinaria capacità mnemonica, benché non ne trascurassero l'esercizio, furono poi filosofi come Carmada⁴² e, in particolare, sofisti⁴³ come Ippia di Elide⁴⁴, l'assiro Iseo⁴⁵, Proclo di Naucrati⁴⁶ e Quirino di Nicomedia⁴⁷ ma anche eminenti sovrani come Ciro il Grande (che pare ricordasse i nomi di tutti i suoi ufficiali se non addirittura di tutti i soldati del suo esercito⁴⁸) e Mitridate Eupatore (che si dice conoscesse 22 lingue, tante quanti erano i popoli su cui governava⁴⁹), generali come Temistocle (che imparò il persiano in un solo anno⁵⁰) e diplomatici come Cineas. L'ambasciatore del re Pirro, infatti, dimostrò di conoscere a memoria il nome di tutti i senatori e i cavalieri romani già il giorno successivo al suo arrivo a Roma nel 280 a.C.⁵¹. L'aneddoto è tanto più interessante se si tiene in considerazione il fatto che era pratica diffusa tra l'aristocrazia romana, disporre di schiavi e/o liberti *nomenclatores* appositamente incaricati di suggerire ai rispettivi padroni/patroni i nomi delle persone che incontravano e alle quali era politicamente doveroso – nonché utile – rendere omaggio⁵².

Non mancarono comunque, nemmeno nell'Urbe, grandi uomini politici in

grado di dare sfoggio delle loro facoltà mnemoniche. Lucio Scipione si dice fosse in grado di conoscere per nome tutti i cittadini di Roma⁵³ mentre i due giuristi Publio Licinio Crasso Dives Muciano e Publio Mucio Scevola divennero celebri – oltre che per le innegabili doti in ambito civile – per aver dato sfoggio di un’ottima memoria sebbene applicata in ambiti del tutto differenti. Il primo, console nel 131 a.C., giunto in Asia per sconfiggere Aristonico, fu capace di padroneggiare i cinque dialetti greci guadagnandosi l’affetto e la stima degli alleati⁵⁴, il secondo, invece, console nel 133 a.C., pare sia stato in grado di ricostruire mentalmente tutte le fasi di una partita al gioco delle dodici linee⁵⁵.

Ciò che emerge immediatamente in relazione a questa sintetica rassegna è senza dubbio:

- l’eccezionalità di molte di queste ‘gesta mnemoniche’, spesso attribuite ad individui dall’aura leggendaria o universalmente riconosciuti come esempi di massima saggezza, tanto che non si può escludere che si tratti di episodi volontariamente enfatizzati;
- in seconda istanza, il fatto che – almeno per alcuni di questi casi – si sia trattato di abilità sfoggiate per vanto personale ma prive di alcun risvolto pratico (basti rammentare la capacità di ripetere al contrario una variabile quantità di versi).

Benché, però, – come ammetteva lo stesso Seneca – una memoria potesse apparire prodigiosa a prescindere dalla sua spendibilità quotidiana⁵⁶, fu soprattutto la spiccata funzionalità di questa facoltà psichica a renderla un “dono sommamente necessario per la vita”⁵⁷. All’interno di una cultura prevalentemente orale, infatti, dove l’alfabetizzazione rimase a lungo un fenomeno socialmente e numericamente limitato⁵⁸, l’esercizio della memoria doveva rappresentare uno strumento indispensabile a tutti i livelli sociali e professionali. Non solo. All’interno delle società antiche – di quella romana in particolare – dove gli incendi erano fenomeni catastrofici con i quali la popolazione aveva particolare dimestichezza, possedere una buona memoria poteva rappresentare l’unico strumento per preservare conoscenze altrimenti facilmente deperibili.

È Galeno – lui stesso vittima di un disastroso rogo che mutilò gravemente la sua ricca biblioteca lungo la *Sacra Via* – a raccontarci che il grammatico *Philistides*, dopo aver perso tutti i suoi libri tra le fiamme, cadde malato fino a morire di dolore⁵⁹. Simile sorte toccò anche a due colleghi del Pergameno. Il primo, persi tutti i volumi in suo possesso, morì di crepacuore, il secondo fu costretto a cambiare mestiere⁶⁰.

Possedere una formidabile memoria era fondamentale, quindi, non solo per

apprendere una professione ma anche per conservarla!

D'altra parte, particolari doti mnemoniche erano richieste al medico anche nell'esercizio quotidiano della sua professione⁶¹. Sembra banale citare qui l'importanza – tanto per il medico quanto per il paziente – di ricordare perfettamente l'esatta composizione e posologia di un farmaco ma lo stesso Galeno fu tra i sostenitori dell'uso del metro poetico per facilitare la memorizzazione delle ricette. In questo modo si sarebbe garantita una (ri)creazione potenzialmente infinita del medicinale e, soprattutto, la prevenzione di falsificazioni (più o meno volontarie) dei dosaggi⁶². Buone doti mnemoniche erano comunque indispensabili anche per chi volesse dedicarsi a un'impresa commerciale⁶³ così come ai mestieri più vari. Basti pensare al ruolo fondamentale giocato dalla memoria per una categoria considerata vile come quella degli attori ma anche per gli architetti⁶⁴ (giacché dovevano padroneggiare le discipline più disparate: dalla geometria alle lettere, dalla filosofia alla fisiologia, dalla musica alla matematica, dalla medicina alla legge fino all'astronomia) e per i botanici. Plinio il Vecchio, non a caso, elogiava il centenario Antonio Castore per il suo ruolo di *summa auctoritas* nel settore ma soprattutto per le capacità mnemoniche rimaste intatte nonostante la veneranda età⁶⁵.

Dell'utilità quotidiana – e non necessariamente professionale – di possedere una buona memoria ci danno poi una curiosa dimostrazione i versi terenziani che descrivono il celebre Demea alla ricerca del fratello. Il personaggio dell'*Adelphoe*, infatti, espressione del *pater durus* e dell'approccio autoritario all'educazione dei figli, esibisce brillanti doti mnemoniche non solo nel ricordare ma anche nel correggere le contorte indicazioni stradali fornitegli dallo schiavo Siro⁶⁶. Secondo Elizabeth-Anne Scarth, e prima di lei Diane Favro, i versi di Terenzio renderebbero evidente che persino i Romani dotati di una scarsa educazione sarebbero stati in grado non solo di interpretare e interagire con lo spazio urbano⁶⁷ che li circondava ma anche – ed è ciò che a noi maggiormente interessa – di sviluppare eccellenti abilità di memoria visiva⁶⁸.

La memoria, come hanno dimostrato anche gli studi di Marcel Jousse, non è d'altro canto un frutto esclusivo dell'erudizione (alfabetizzata)⁶⁹ ed anzi la sua componente – per così dire – visiva era stata sancita da Varrone già a livello (par)etimologico. L'erudito reatino sosteneva, infatti, che *memoria* condividesse la sua origine con *monere* (ammonire) ma, soprattutto, con *monimenta*⁷⁰ con particolare riferimento a quelli che si trovano presso i sepolcri e, per metonimia, a tutto ciò che veniva creato *memoriae causa*⁷¹.

Che la memoria rimanesse una facoltà in grado di prescindere dalla volontà umana, dall'applicazione dell'individuo e, perciò, potenzialmente, anche dal suo livello d'istruzione, lo aveva evidenziato lo stesso Cicerone, sulla scia del *Menone* platonico. Nelle sue *Tusculanae disputationes*, infatti, l'Arpinate sosteneva che i

notevoli poteri di *inventio* e *memoria* (*rerum et verborum*) fossero – niente meno – che una prova della divinità dell’anima⁷².

Particolarmente significativa in questo contesto sembra la testimonianza di Orazio che, nella quarta satira del secondo libro⁷³, racconta di aver incontrato per strada il filosofo epicureo Cazio intento a memorizzare (*ponere signa*⁷⁴) una serie di importanti precetti gastronomici appena appresi (*nova praecepta*). Cazio, a detta del poeta, doveva essere “un vero portento di memoria”⁷⁵ sia per innata predisposizione (*natura*) sia per l’impiego di espedienti mnemotecnici (*ars*) e a dimostrarlo concorrono i 75 versi nei quali il filosofo – significativamente – canta a memoria (*memor canere*) le delicate indicazioni culinarie ricevute poco prima dell’incontro con Orazio. Ciò su cui vale la pena soffermarsi, oltre che sulla già citata importanza della forma metrica per quanto attiene alla produzione precettistica e la sua memorizzazione, è sicuramente l’impiego del verbo *canere* che – utilizzato generalmente da Orazio in riferimento a versi di stile particolarmente elevato e come sinonimo di *vaticinari* e *praedicare* – ha qui una funzione parodica (visto il tema del canto che tutto è fuorché sublime⁷⁶) ma mette anche in evidenza l’aspetto quasi oracolare del recitare a memoria.

Una conferma della persistenza di questa idea del ricordare come sorta di atto di vaticinio ci giunge, secoli dopo, dalla testimonianza di Giulio Capitolino che, nella *vita* di Marco Aurelio, si sofferma proprio nell’evidenziare che il futuro imperatore, nell’esercizio del sacerdozio, aveva dato prova di saper recitare a memoria tutte le formule rituali senza l’ausilio di alcun suggeritore (*nemine praeunte, quod ipse carmina cuncta didicisset*)⁷⁷, garantendo in questo modo non solo la sua fama ma anche l’efficacia del rito.

È particolarmente interessante notare, insieme a Gabriele Costa, come venga messo in risalto dal biografo il fatto che, ancora nel II secolo d.C., Marco Aurelio “fosse in grado di sostenere le *performances* tradizionali – pubbliche, orali e mnemoniche – di un *vates*, secondo quelle che erano state le caratteristiche proprie di un’antichissima figura di indovino/sacerdote/poeta già di epoca indoeuropea”⁷⁸.

Nonostante i Romani si fossero adoperati nel tentativo di ridurre la memoria a ‘semplice’ strumento di affermazione nelle mani dell’individuo⁷⁹ istruito, quindi, è del tutto evidente che questa – forse anche a causa dei dubbi relativi alla sua origine fisiologica⁸⁰ – rimase una facoltà umana sostanzialmente oscura, difficilmente governabile ed ‘educabile’, le cui più alte manifestazioni si producevano comunque ad un livello per così dire elitario.

Basti pensare che la capacità di trattenere a lungo nella propria mente una grande quantità di informazioni era riconosciuta da Cesare, con una certa ammirazione, ai misteriosi Druidi. Secondo l’autore del *De bello gallico*, i sacerdoti degli antichi popoli celtici non ritenevano lecito affidare le loro conoscenze alla scrittura per

due ordini di ragioni: evitare la divulgazione della *disciplina* druidica e dissuadere i discepoli dall'affidarsi supinamente alla scrittura senza esercitare la memoria e applicarsi nello studio (*quod fere plerisque accidit*)⁸¹.

Illuminante è, perciò, *mutatis mutandis*, anche la testimonianza di Filostrato il quale riporta che, nella prima metà del II secolo d.C., si era andata diffondendo la diceria che Dionisio di Mileto ammaestrasse i suoi discepoli nell'arte della memoria facendo ricorso alle misteriose arti caldee⁸². Nell'impossibilità di comprendere a fondo i meccanismi preposti alla persistenza del ricordo, quindi, il ricorso alla magia poteva apparire l'unico strumento in grado di garantire e spiegare l'eccezionalità di talune *performances* mnemoniche.

Gli esempi fin qui riportati fanno tutti parte di un campionario dell'uso virtuoso – più o meno erudito – delle doti mnemoniche personali. In realtà, però, come tutte le facoltà umane, anche una brillante memoria poteva essere piegata agli usi più biechi. Ce ne fornisce un esempio, ancora una volta, Seneca il Retore il quale, sollecitando l'allievo a dedicarsi all'esercizio della memoria, ricorda un tale che, ascoltato per la prima volta un *novum carmen* recitato dall'autore, sostenne si trattasse di un'opera di sua proprietà. Sfruttando le sue peculiari doti mnemoniche, il truffatore procedette quindi a convincere l'uditorio recitando da capo i versi senza che il vero autore riuscisse a fare altrettanto⁸³. È noto, d'altronde, che già nell'antichità doveva avere valenza proverbiale l'espressione quintiliana – ripresa poi da Apuleio e San Girolamo – *mendacem memorem esse oportet*, il bugiardo deve avere buona memoria⁸⁴.

Lo stesso abuso dell'apprendimento mnemonico veniva comunque aspramente criticato, poiché ritenuto responsabile della fioritura di una forma 'stereotipata' del sapere che procedeva per costante giustapposizione di massime e citazioni. Galeno, per esempio, rimproverava a Crisippo di aver riempito la sua produzione di rimandi (peccando di *aperantologia*) a Omero, Esiodo e alla tragedia, dando sfoggio – per sua stessa ammissione – della “loquacità di una vecchia o forse di un maestro che desidera elencare il maggior numero possibile di versi in una volta sola”⁸⁵.

In conclusione, se si può quindi arrivare ad immaginare, insieme a William Vernon Harris e a Nicholas Horsfall, che “the strength of ancient memories [...] mitigated the need for personal reading and writing”⁸⁶ non si può d'altronde negare che, seppur sommamente utile, la memoria naturale o artificiale fosse (e sia tutt'oggi) anche una facoltà psichica da impiegare con parsimonia e perizia e da tutelare con accortezza.

Come notavano già Seneca il Retore e Plinio il Vecchio, infatti, le facoltà mnemoniche possono essere intaccate (parzialmente o interamente) non solo dalla vecchiaia ma anche dall'ozio⁸⁷, da una malattia, da una caduta e persino da uno

spavento. Così era accaduto, secondo quanto tramandato dall'autore della *Naturalis historia*, che un uomo colpito da un sasso dimenticasse l'alfabeto, che un altro caduto da un tetto scordasse chi fosse sua madre e che l'oratore Messalla Corvino non ricordasse più neppure il suo nome⁸⁸. D'accordo con l'enciclopedista, Quintiliano sosteneva d'altro canto che le capacità mnemoniche individuali dovessero essere necessariamente sostenute da alcune condizioni pregresse come una buona salute (che passava inevitabilmente attraverso una sana digestione) e la persistenza di un animo sgombro da altri pensieri⁸⁹.

Come si è tentato di evidenziare, quindi, una memoria fallace poteva (e può ancora oggi) rappresentare un grande limite sia a livello professionale che umano. Cosa dire, però, dei problemi legati all'impossibilità di dimenticare?

Secondo Cicerone, già il memorioso Temistocle – ancor prima del Funes di borgesiana memoria – doveva essersi reso conto dei rischi dell'ipertimesia⁹⁰. Venuto a contatto con un dotto che prometteva di insegnargli le tecniche necessarie per ricordare qualsiasi cosa, infatti, il generale ateniese asserì di continuare a preferire all'arte della memoria quella della dimenticanza (*ars oblivionis*)⁹¹.

Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.
(Borges 1944)

*Valentina Casella è Doctor Europaeus in Scienze storiche dell'Antichità presso l'Università degli Studi di Genova.

Note

¹Sulla necessità di “distinguere l'oralità che caratterizza la cultura dei popoli che ignorano l'uso della scrittura dall'oralità propria di culture ‘storiche’, le quali, pur essendo perfettamente in grado di servirsi della scrittura in vista di determinate esigenze pratiche, continuano ad affidare prevalentemente o esclusivamente alla memoria e alla *performance* la conservazione del loro patrimonio poetico” vd. Gentili, Pasoli, Simonetti 1976, 18. Allo stesso modo è indispensabile riconoscere l'esistenza di una *literate* e *illiterate memory* (Harris 1989, 30-33).

²Benché la volontà principale di questo contributo sia quella di indagare l'utilità pratica, quotidiana – e quindi prevalentemente individuale – dell'atto mnemonico, non si trascurerà di tenere in considerazione il fatto che, anche nelle società antiche, la memoria non è da considerarsi un fenomeno esclusivamente personale, interiore e socialmente ‘asettico’ bensì condizionato in funzione del coinvolgimento dell'individuo “nei diversi gruppi sociali, dalla famiglia fino alla comunità religiosa e a quella nazionale”. Sulla questione vd. il capitale saggio di Jan Assmann dedicato alla “memoria culturale” (Assmann 1997, 12 e 43-58).

³Havelock 1983, 37-41 e 77.

⁴Havelock 1983, 78-79. Sul rapporto tra memoria e poesia orale (non solo nell'antichità) vd. Di Donato 1969, 260-276 e i fondamentali studi di Milman Parry sulla poesia popolare serba (Parry 1933).

⁵Bolzoni 1992, 58. Sul ruolo al contempo ritentivo e creativo svolto dalla memoria nella composizione della poesia orale vd. Notopoulos 1938, 465-493.

⁶Bolzoni 1992, 58.

⁷Farrell 1997.

⁸Un quadro sulla complicata questione della datazione di questi frammenti è dato da Castagnoli 2010, 23-24. Più in generale Robinson 1979, 25-41 e 34-41.

⁹*Dissoi logoi*, fr. 9, 1 (Diels 1922, 345).

¹⁰*Dissoi logoi*, fr. 9, 2-4. Per ricordare il nome Crisippo, per esempio, il modo più semplice, secondo l'autore, sarebbe stato connetterlo con *chrysòs* (oro) e *hippos* (cavallo), così come, nel caso di concetti astratti, per richiamare alla mente il coraggio sarebbe bastato pensare a due campioni di tale virtù come Ares e Achille, per rammentare la metallurgia Efesto, mentre per la viltà Epeo (*Dissoi logoi*, fr. 9, 6). Come si vede, in quella che è considerata, ad oggi, la più antica, seppur brevissima, trattazione sul tema della memoria e sugli stratagemmi che si possono adottare per sostenerla, comparvero già alcune delle questioni che sarebbero diventate fondamentali non solo nella produzione filosofica greca ma anche in quella retorica romana; entrambe fondate sull'idea che lo strumento mnemonico, benché sinonimo di una dote prevalentemente naturale, potesse essere comunque agevolato attraverso l'impiego e l'esercitazione di una serie di espedienti strettamente connessi con la capacità dell'individuo di creare immagini in grado di condensare interi concetti e la volontà di perpetuare una costante ripetizione di ciò che si desiderasse ricordare. Cfr. Yates 1966, 29-31.

¹¹Cic. *De or.* 2, 357; Quint. *Inst.* 11, 2, 34.

¹²Cfr. Quint. *Inst.* 11, 2, 17. È nota la tradizione, riportata anche da Cicerone e Quintiliano (Cic. *De or.* 2, 352-353; *Tusc.* 1, 59; Quint. *Inst.* 11, 2, 11-16), secondo la quale, facendo affidamento su un'incredibile capacità mnemonica in grado di localizzare il luogo esatto in cui erano accomodati, Simonide fu capace di restituire ai parenti i corpi senza vita dei banchettanti che erano stati dilaniati dall'improvviso crollo di una sala dopo una sua esibizione.

¹³Pl. *Tht.* 191c8-e1; *Ti.* 26a7-28c5. Cfr. *Ptblb.* 39a-c dove il processo mnemonico è assimilato all'opera di un pittore dell'anima. In realtà, come sostiene Giuseppe Cambiano, non è possibile ricostruire – decontestualizzando questi passaggi – “un'unica teoria coerente della memoria in Platone” (Cambiano 2007, 2).

¹⁴Cfr. Sassi 2007, 32.

¹⁵Sassi 2007, 25-46 (cfr. Arist. *Mem.* 2, 453a6-14). Non si trascurerà di notare che, stando alla testimonianza di Diogene Laerzio, Aristotele avrebbe dedicato un intero trattato, per noi perduto, alla memoria (Diog. Laer. *Arist.* 5, 26). Interessanti sono, soprattutto, due brani aristotelici (Arist. *Mem.* 1, 450a32- b11; 2, 453a14-b17) in cui il filosofo evidenzia come le sensazioni si possano imprimere più o meno profondamente a seconda delle condizioni fisiologiche del soggetto.

¹⁶Lavin 1992, 299-300. Cfr. Sassi 2007, 42. Secondo Maria Michela Sassi sarebbe più corretto parlare di “rappresentazioni iconiche e non figurative” in grado di “riprodurre tratti formali essenziali dell'oggetto ricordato, ma non tali da essere letteralmente guardati”.

¹⁷In questo modo andrebbe interpretato il criptico passaggio riportato in Arist. *Mem.* 452a16-25. Cfr. Yates 1966, 34-35. Questa tecnica è stata definita “dei punti medi” cfr. in particolare Medda 2009, 79-83 e 104-108 (con la relativa bibliografia sull'argomento) ma anche Sorabji 2006, 31-34.

¹⁸Arist. *Mem.* 2, 451b18-20; 452a12-16; *De an.* 3, 3, 427b17-20. Blum 1969, 70-80.

¹⁹Quint. *Inst.* 11, 2, 22 (vd. anche Cic. *Tusc.* 1, 59). Stando a Quintiliano, il retore della corte di Mitridate elaborò un intero sistema mnemonico basato sui 12 segni zodiacali e sui 36 decani come *loci* di memoria.

²⁰*Auct. ad Her.* 3, 28. Cfr. Cic. *De or.* 1, 18.

²¹Farrell 1997. Come ha notato Umberto Eco (Eco 1992, 37) “le mnemotecniche greco-latine si presentano in prima istanza come sequenza di criteri empirici, basati su associazioni ispirate a criteri retorici” ed è proprio questa la ragione per la quale non possono essere considerate come veri e propri sistemi semiotici, diversamente da quanto accadrà in età rinascimentale quando le mnemotecniche non si presenteranno più “come semplice strumento pratico, ma come silloge della sapienza cosmica, ovvero come *imago mundi organica*” (cfr. Eco 1992, 45-46).

²²Bonner 1977, 165-166. Cfr. Bloomer 2011, 116. Nelle scuole greco-romane la memoria e il suo esercizio svolgevano un ruolo centrale (Quint. *Inst.* 1, 3, 1; 1, 1, 19) anche se lo studio mnemonico di liste di parole era, come segnalato da Raffaella Cribiore, già parte integrante del ‘sistema’ educativo mesopotamico ed egizio (Cribiore 1996, 42).

²³Fin dall'educazione elementare, in ambito greco-romano, la memoria veniva allenata imparando massime, detti e passi scelti tratti dalla produzione poetica (Quint. *Inst.* 1, 1, 36; Sen. *Ep.* 33, 7 cfr. Aeschin. *In Ctes.* 135 e Luc. *Anach.* 21). Particolarmente proficuo – sebbene non sempre apprezzato dagli studenti, come dimostra Sant'Agostino (August. *Conf.* 1, 22; cfr. 1, 13) – doveva essere l'ausilio ritmico-melodico. L'*odiosa cantio* veniva impiegata sia per lo studio dell'alfabeto e delle sillabe (cfr. Quint. *Inst.* 1, 1, 25) che per quello della matematica elementare. Si accennerà qui solamente allo *Spettacolo dell'alfabeto*, composto – secondo quanto tramandato da Ateneo (Ath. 10, 453c-f) – dall'ateniese Callia, in cui le lettere dell'alfabeto erano veri e propri personaggi di una commedia messa in scena, probabilmente, nel 403 a.C. Per le ricadute politiche e letterarie di quest'opera vd. Pöhlmann 1971, il quale sostiene che si tratterebbe di una caricatura di scene di ambientazione scolastica basata sui metodi di insegnamento adottati a seguito della riforma di Archino che introdusse ad Atene l'alfabeto milesio. Sempre a questo proposito è interessante ricordare l'espedito impiegato da Erode Attico per insegnare al figlio maggiore, poco adatto all'apprendimento delle lettere e di memoria corta, l'alfabeto. Stando alla testimonianza filostratea, il sovrano scelse di far istruire insieme al fanciullo altri ventiquattro coetanei affidando loro i nomi

delle lettere dell'alfabeto. In questo modo Regillo Attico avrebbe dovuto esercitare, quasi involontariamente, la memoria, costretto a ricordarsi il nome della lettera applicata a ciascun compagno (Philostr. *V S* 2, 1, 10).

²⁴In merito all'impatto dei discorsi pubblici sullo sviluppo di una carriera politica (con particolare riferimento alla tarda repubblica romana) si veda il recentissimo van der Blom 2016, 45: "There were other ways to promote a career [...] but oratory provided the most immediate access to the political workings in which a political career had to take place". Come messo in evidenza dall'autrice, infatti, tra tutti i fattori che potevano influenzare la buona riuscita di una carriera politica (il lignaggio, la disponibilità economica, le sponsorizzazioni e le conoscenze, i successi militari e addirittura il carisma) possedere una convincente loquela era, almeno teoricamente, la via più 'democratica' per guadagnare influenza, prestigio e cariche pubbliche.

²⁵Quint. *Inst.* 11, 2, 46-47. È proprio per questa ragione che il retore di età domiziana, per esempio, arrivò a suggerire di indugiare in alcuni frangenti del discorso studiato a memoria, al fine di creare un artificiale effetto di dubbio e riflessione. Sull'essenzialità di possedere una buona memoria per poter improvvisare con successo vd. Bolzoni 1992, 59.

²⁶*Auct. ad Her.* 3, 28; Cic. *De or.* 2, 356; Quint. *Inst.* 11, 2, 1.

²⁷Quint. *Inst.* 11, 2, 21. Cfr. Cic. *De or.* 2, 358. Affinché il procedimento risultasse efficace, si prescriveva che i *loci* fossero proporzionati al numero di immagini che vi si voleva collocare, affinché non risultassero né troppo affollati né eccessivamente deserti, elemento che avrebbe reso le immagini sfocate e difficili da cogliere (*Auct. ad Her.* 3, 31); apparissero collocati in un'area desolata, piuttosto che in una molto frequentata, poiché l'affollamento e il via vai di persone avrebbero potuto disturbare e indebolire i segni stessi (*Ibidem*); non risultassero altresì eccessivamente illuminati o troppo bui, affinché le immagini non si mostrassero né abbaglianti né offuscate (*Auct. ad Her.* 3, 32); non fossero sempre i medesimi, per evitare confusione; la loro distanza non fosse né superiore né inferiore ai trenta piedi, poiché come la vista anche il pensiero perde vigore se si allontana o avvicina troppo ciò che si desidera osservare (*Ibidem*). Ovviamente, qualora non si fossero trovati luoghi reali con queste specifiche peculiarità, sarebbe stato opportuno fare uso dell'immaginazione per crearsene di appropriati (Quint. *Inst.* 11, 21).

²⁸*Auct. ad Her.* 3, 35-37. Era fondamentale, infatti, che le immagini scelte non fossero banali ma piuttosto indecenti, ripugnanti, insolite, grandi, incredibili, ridicole affinché rimanessero impresse più facilmente ridestando l'attenzione e sollecitando il processo mnemonico. Rita Degl'Innocenti Pierini ha fatto recentemente notare come la tecnica di fissazione del ricordo attraverso *imagines* di forte impatto sia stata impiegata nella produzione letteraria latina anche per creare una serie di imperituri "ritratti in movimento" con intento critico e caricaturale (Degl'Innocenti Pierini 2013, 54-56). Esempio celebre di questa "visualizzazione descrittiva" sarebbe il Mecenate seneciano che, con le sue peculiarità estetiche, si staglia sulle strade di Roma (Sen. *Ep.* 114, 21).

²⁹Particolarmente felice è la definizione di Agnès Rouveret che si rivolge all'oratore dell'antichità come ad un "topographe de l'imaginaire" (Rouveret 1982, 587).

³⁰*Auct. ad Her.* 3, 30. Il cosiddetto metodo mnemonico per *imagines* e *loci*, quindi, si organizzava in base ad uno schema molto simile a quello della resa scrittoria dove i *loci* erano assimilabili alla cera o alla carta, le *imagines* alle lettere e la loro *dispositio* e *conlocatio* alla scrittura medesima. Secondo questo schema, la *pronuntiatio* altro non sarebbe stata che una 'lettura' dotata della memoria come supporto.

³¹*Auct. ad Her.* 3, 33-34. Per esempio, laddove si fosse desiderato richiamare i capi d'accusa mossi contro un cliente, sarebbe stato utile ricostruire una 'scena immaginaria' nella quale comparissero: una tazza se si intendeva ricordare l'avvelenamento e le tavole testamentarie qualora si fosse voluto

rammentare il movente ereditario. Dei testicoli (*testes*), invece, avrebbero rimandato, per assonanza, alla presenza di testimoni. Sull'esistenza di veri e propri 'cataloghi' di segni nel mondo antico vd. *Auct. ad Her.* 3, 38.

³²Basti pensare al consiglio ciceroniano di impiegare *imagines* peculiari per tutte quelle parti invariabili del discorso (come le preposizioni e le congiunzioni) per le quali sarebbe stato impossibile rintracciare una qualsivoglia "forma somigliante": una sorta di 'stenografia della memoria' (Cic. *De or.* 2, 359. Cfr. Quint. *Inst.* 11, 2, 25). Per la 'soluzione' di una delle due *similitudines* proposte dall'anonimo autore della *Rhetorica ad Herennium* (3, 34) vd. Lapini 1996, 162. Secondo l'autore "il modo di procedere dello Pseudo-Cicerone è appunto quello della metalepsi, per cui il richiamo mnemonico deve indicare la parola di per sé, anche prescindendo del tutto dai valori semantici". Vd. anche Eco 2013. Nonostante queste indubie problematiche, il metodo per *loci* e *imagines* fu quello che riscosse maggior successo anche nelle epoche successive (*August. Conf.* 10, 8). Secondo Frances A. Yates, la memoria – che già con Cicerone era assunta a facoltà divina (Cic. *Tusc.* 1, 26) – divenne, durante il Medioevo, una qualità morale indispensabile per imprimere nella mente e nelle coscienze virtù e vizi, col fine ultimo di raggiungere il Paradiso. Tale pratica (canonizzata da Giovanni da S. Gimignano e Bartolomeo da S. Concordio) avrebbe contribuito non solo alla creazione di un patrimonio di *imagines agentes* idonee alla memorizzazione degli insegnamenti morali ma anche alla messa a punto di una "struttura gerarchica della geografia ultraterrena" consacrata da Dante che ben riadattava ad un nuovo contesto etico l'ubicazione di *imagines* in diversi *loci* proprio al fine di agevolarne il riconoscimento e la memorizzazione. Vd. Yates 1966, 82-104. Cfr. Eco 1992, 37-56.

³³Quint. *Inst.* 11, 2, 23.

³⁴Quint. *Inst.* 11, 2, 24.

³⁵Quint. *Inst.* 11, 2, 45.

³⁶Non è escluso che si possa mettere in relazione l'evoluzione del metodo quintiliano con la progressiva diffusione del *codex* a scapito del *volumen* anche se non si trascurerà di notare che, sebbene il primo riferimento a questo nuovo supporto per le opere letterarie ricorra in Marziale (*Mart.* 1, 2), per una diffusione generalizzata del *codex* si dovrà attendere almeno il III secolo d.C. Vd. Blanck 2008, 134-140.

³⁷Il metodo prescritto da Quintiliano suggeriva, precisamente, di: memorizzare il testo per parti di congrua lunghezza, coerentemente con l'estensione del pensiero che si desiderasse esprimere; apporre, nelle sezioni che rimanessero impresse con maggiore difficoltà, dei segni il cui ricordo potesse servire da richiamo e stimolo (Quint. *Inst.* 11, 2, 30-31: l'autore suggerisce di impiegare questa stessa accortezza anche per rammentare i nomi propri sfruttandone l'etimologia – come nei casi di Nasone, Orso e Cicerone – o il richiamo a personalità di spicco e ad amici); imparare a memoria sulle stesse tavolette di cera sulle quali il testo era stato redatto, in modo da sfruttare come riferimenti anche eventuali cancellature, aggiunte e cambiamenti (Quint. *Inst.* 11, 2, 32); memorizzare in silenzio o, al massimo, sussurrando per non essere distratti da altri pensieri (Quint. *Inst.* 11, 2, 33); non perdere tempo a ripetere i passi già fissati nella memoria bensì concentrarsi sulla continua e costante ripetizione di quelli più sfuggenti (Quint. *Inst.* 11, 2, 35).

³⁸Quint. *Inst.* 11, 2, 51. Cfr. Cic. *Tusc.* 1, 59.

³⁹Cic. *Brut.* 78, 301; *Tusc.* 1, 59; Sen. *Contron.* 1 *praef.* 19; Quint. *Inst.* 11, 2, 24.

⁴⁰Sen. *Contron.* 1 *praef.* 18. Secondo Seneca, la memoria di Latrone era a tal punto sorprendente da aver reso addirittura superflui i libri. Era capace, infatti, di ricordare tutte le declamazioni che aveva pronunciato senza bisogno di alcun ausilio.

⁴¹Sen. *Contron.* 1 *praef.* 2-3.

⁴²Stando a Plinio, il filosofo accademico avrebbe saputo recitare a memoria i volumi di un'intera

biblioteca (Plin. *HN* 7, 89). Cfr. Cic. *De or.* 2, 360; *Tusc.* 1, 59.

⁴³Sul ruolo svolto dai sofisti all'interno delle scuole (private e pubbliche) di retorica vd. Korenjak 2000.

⁴⁴Ippia di Elide pare fosse in grado di ricordare cinquanta nomi dopo averli ascoltati una sola volta. La sua fenomenale tecnica gli avrebbe consentito di memorizzare una enorme quantità di notizie sulle genealogie eroiche e sulle fondazioni di città. Vd. Pl. *Hp. mi.* 368d; *Hp. mai.* 285e; Philostr. *VS* 1, 11. Cfr. Xen. *Symp.* 4, 62 secondo il quale Callia avrebbe fatto uso dello stesso sistema mnemonico (a noi sconosciuto) impiegato da Ippia.

⁴⁵Plin. *Ep.* 2, 3. Vissuto tra la fine del I e l'inizio del II secolo d.C., secondo Plinio il Giovane era solito recitare a memoria i suoi discorsi pur dando l'impressione di averli appena improvvisati. Cfr. Philostr. *VS* 1, 20; *Juv.* 6, 73. Questa caratteristica del retore – insieme ad altre considerazioni di natura ideologica, cronologica e stilistica – ha spinto Dolores Librale ad identificare proprio con Iseo l'autore del panegirico *Εἰς βασιλέα* pervenutoci nel *corpus* delle orazioni di Elio Aristide (Librale 1993, 1305-1308).

⁴⁶Poco si sa di questo personaggio se non attraverso la testimonianza di Filostrato che lo indica come uno dei suoi maestri (Philostr. *VS* 2, 21).

⁴⁷Anche per quanto riguarda Quirino di Nicomedia, probabilmente vissuto tra la seconda metà del II e l'inizio del III secolo d.C., l'unica testimonianza è quella filostrata (Philostr. *VS* 2, 29).

⁴⁸Xen. *Cyr.* 5, 3, 35 e 46. Cfr. Plin. *HN* 7, 88.

⁴⁹Quint. *Inst.* 11, 2, 50; Plin. *HN* 7, 88.

⁵⁰*Ibidem.*

⁵¹Plin. *HN* 7, 88 (*Cineas Pyrrhi regis legatus senatui et equestri ordini Romae postero die quam advenerat*). Cfr. Sen. *Controv.* 1 *praef.* 19 (*qui missus a Pyrrho legatus ad Romanos postero die novus homo et senatum et omnem urbanam circumfusam senatui plebem nominibus suis persalutavit*) e Cic. *Tusc.* 1, 59.

⁵²Cic. *Mur.* 77; *Att.* 4, 1, 5; Hor. *Epist.* 1, 6, 49-56. Cfr. Plut. *Cat. Min.* 8, 2 relativamente al tentativo di porre un limite all'impiego dei *nomenclatores*. Sulla figura del *nomenclator* e sul ruolo svolto da questo personaggio in qualità di 'suggeritore' nella complessa macchina elettorale romana vd. Kolendo 1989.

⁵³Plin. *HN* 7, 88.

⁵⁴Quint. *Inst.* 11, 2, 50; Val. Max. 8, 7, 6.

⁵⁵Cic. *De or.* 1, 217; Quint. *Inst.* 11, 2, 38.

⁵⁶Sen. *Controv.* 1 *praef.* 2.

⁵⁷Plin. *HN* 7, 88. Secondo Frances A. Yates "it was the phenomenal development of memory by the orators which attracted the attention of Latin thinkers to the philosophical and religious aspects of memory" (Yates 1966, 43).

⁵⁸Harris 1989, 149-284. Cfr. Poucet 1989.

⁵⁹Il nome è corrotto (Gal. *De indol.* 7). Cfr. *CMG* V 10, 2, 2, p. 486, 20.

⁶⁰Gal. *De comp. med. per gen.* 2, 1 (13.459 K.). Secondo quanto ammesso dallo stesso autore (Gal. *De indol.* 50b; 57-60), Galeno riuscì a sopravvivere alle numerose perdite materiali (dovute alla distruzione della sua biblioteca personale nel grande incendio romano del 192 d.C.) solo grazie agli insegnamenti filosofici impartitigli dal padre. Vd. Nutton 2009, 19-20. Non è escluso, però, che il Pergameno disponesse di doti mnemoniche migliori dei suoi colleghi sopraccitati.

⁶¹Vd. Gal. *Meth. med.* 13, 22 (10.938-10.939 K.).

⁶²Gal. *Antid.* 1, 5 (14.31 K.). Cfr. Gal. *De comp. med. per gen.* 2, 1 (13.458 K.); 6, 7 (13.888-13.889 K.). Fondamentali a questo proposito sono i recenti studi di Hautala 2014, 186 (con particolare riferimento alla vulnerabilità dei testi farmacologici) e di Cassia 2012, 27-28 (per quanto concerne, specificamente, la figura di Andromaco di Creta e il suo poemetto in distici elegiaci che contempla

l'impiego di ben 64 elementi). Voglio qui ringraziare il Prof. Gaetano Arena che ha posto alla mia attenzione questo fondamentale elemento. Sulla maggiore facilità di memorizzare i versi rispetto alla prosa vd. Quint. *Inst.* 11, 2, 39.

⁶³Hor. *Ars P.* 323-332.

⁶⁴Vitr. *De arch.* 1, 1, 12 e 16.

⁶⁵Plin. *HN* 25, 9.

⁶⁶Ter. *Ad.* 573-585.

⁶⁷Sull'utilità di questi versi per comprendere la funzionalità dei monumenti e degli edifici romani come veicoli della memoria personale e collettiva vd. Favro 1996, 5-7; Scarth 2007, 14-16. In generale Seider 2013, 28-65; Orlin 2016. Per l'impulso dato, in particolare, dalla politica culturale augustea a questa concezione vd. Lamp 2013, 30-36. Sulla possibilità che il *landscape of memory* possa non solo servire da richiamo per fatti ed eventi già conosciuti ma che sia anche in grado di generare esso stesso conoscenza vd. Hölkeskamp 2014 *contra* Wiseman 2014 (cfr. Cic. *Fin.* 5, 1-2). Infine, in merito al carattere "socialmente condizionato" della memoria vd. Assmann 1997, 11-13.

⁶⁸Sulla stretta relazione tra arte della memoria e pittura, già a partire dalla cultura figurativa greca del III secolo a.C., vd. in particolare Rouveret 1982. Secondo Jean-Philippe Antoine (Antoine 1992, 100), gli affreschi pompeiani e romani avrebbero avuto alcune caratteristiche in comune con le contemporanee mnemotecniche: 1. "l'associazione dell'immagine con un luogo che possiede una definizione architettonica"; 2. la mancanza di autonomia dell'immagine che è, invece, sempre parte di un contesto ampio, di una sequenza; 3. l'individuazione e/o la creazione di luoghi peculiari adatti ad una particolare immagine. Questa organizzazione dovette entrare in crisi già nel III e IV secolo d.C. per essere ripresa solo da Giotto (anticipato da Cavallini e Cimabue) e dai suoi successori attraverso l'impiego degli elementi prospettici. Un percorso a lungo termine, quindi, che vide la sua definitiva decadenza con l'invenzione della prospettiva artificiale quando "lo spazio pittorico" divenne "finestra aperta sul frammento di uno spazio *unico e infinito* [...] in concorrenza con lo spazio attuale" (Antoine 1992, 114). Sul concetto di *imagines agentes* nell'arte figurativa si veda Bredekamp 2014, 3-15.

⁶⁹Secondo il Gesuita, colpito dalle capacità di memorizzare e recitare, in contesti analfabeti, una sterminata quantità di precetti e brani sacri, è il gesto la chiave fondamentale del processo di verbalizzazione che si basa sui concetti di ritmo, spazialità e formulismo. Ragione per cui la lirica recitativa è tipica delle culture contadine, orali e analfabete.

⁷⁰Varro *Ling.* 6, 49: *Meminisse a memoria, cum in id quod remansit in mente rursus movetur; quae a manendo, ut manimoria, potest esse dicta. Itaque Saliū quod cantant: Mamuri Veturi, significat memoriam veterem; ab eodem monere, quod is qui monet proinde sit ac memoria; sic monimenta, quae in sepulcris et ideo secundum viam, quo praetereuntis admoneant et se fuisse et illos esse mortalis. Ab eo cetera quae scripta ac facta memoriae causa monimenta dicta.* Per la relazione di *monimentum/monumentum* con *monere* vd. Serv. *ad Aen.* 3, 486; Isid. *Etym.* 15, 11, 1. Per il riferimento a *memoria* vd. Fest. p. 123 L. ma anche Verg. *Aen.* 5, 571-572. (Sulla problematica etimologia di *Mamurius Veturius* vd. Dumézil 1977, 216-217). La questione è stata comunque ampiamente affrontata in Baroin 1998 (con particolare attenzione alla residenza familiare come utile supporto mnemonico), Baroin 2010 e, da ultimo, in Benoist, Daguët-Gagey, Hoët-van Cauwenberghe 2016.

⁷¹In merito alla strettissima relazione tra *memoria*, *monimenta/monumenta* e *scripta*, sembra particolarmente appropriato citare qui Mary Jaeger (Jaeger 1997, 20): "The use of mental mapping in rhetoric may have moved from the realm of mnemotechnics to that of persuasion and then, because of the pervasiveness of rhetorical training in the classical period, from oratory to other genres of literature. Landscape and monuments together comprise a versatile sign system, one

that an orator, poet, or historian can use either to guide his audience's perception of a place it actually sees or to conjure up a vivid and memorable image of a place as a setting for action".

⁷²Cic. *Tusc.* 1, 25, 65.

⁷³Hor. *Sat.* 2, 4, 1-88.

⁷⁴Come ha notato Paolo Fedeli (Fedeli 1994, 652), infatti, qui *ponere signa* non equivale a *consignare litteris* bensì al ricorso da parte di Cazio alla mnemotecnica. Di *signa* come oggetti in grado di richiamare alla mente un pensiero parlano sia Gellio (Gell. *NA* 17, 7, 5) che Quintiliano (Quint. *Inst.* 11, 17, 19).

⁷⁵Fedeli 1994, 653.

⁷⁶Cfr. Degani 1990; Degani 1991.

⁷⁷SHA *Marv. Aur.* 4, 4. Peruzzi 1998, 158 e, più recentemente, Costa 2013, 112-119 con particolare riferimento alla figura del 'rammentatore' a Roma (cfr. Quint. *Inst.* 11, 2, 45).

⁷⁸Costa 2013, 113.

⁷⁹Quint. *Inst.* 11, 2, 1 e 40.

⁸⁰Solo a Galeno, in aperta critica con il cardiocentrismo stoico, va attribuita l'idea che le capacità mnemoniche avessero sede specificamente nei ventricoli cerebrali. Cfr. Gal. *De loc. aff.* 3, 9 (8.173-8.179 K.); Gal. *De plac. Hipp. et Plat.* 7, 3 (5.600-5.611 K.). Ipotesi ripresa e sostenuta, poi, anche dai Padri della Chiesa (cfr. Nemesio *De nat. hom.* 13).

⁸¹Caes. *BGall.* 6, 14.

⁸²Philostr. *VS* 1, 22, 2. Dionisio di Mileto era allievo del già citato Iseo. Filostrato, seppur sostenendo l'origine naturale delle doti mnemoniche, ritiene che i prodigiosi risultati del retore sofista nell'educazione dei suoi allievi fossero stati raggiunti solo grazie alla strenua ripetizione e allo studio diligente.

⁸³Sen. *Contron.* 1 *praef.* 19.

⁸⁴Quint. *Inst.* 4, 2, 91. Cfr. Apul. *Apol.* 69; Jer. *Apol. adv. Ruf.* 3, 13. Alcuni esempi di bugiardi smascherati a causa della scarsa memoria sono raccolti da Erasmo da Rotterdam nei suoi *Adagi* (nr. 1274). Vd. Ter. *An.* 846-859; Apul. *Met.* 5, 15-16.

⁸⁵Gal. *De plac. Hipp. et Plat.* 3, 4 (5.314-5.315 K.). Una critica contro il sapere superficialmente mnemonico, tipico dei rapsodi, era già presente in Platone (Pl. *Ione* 536-537; 542a-b) e venne ripresa per alcuni suoi aspetti da Senofonte (Xen. *Mem.* 4, 2, 10-11; *Symp.* 3, 5-6). Vd. Capuccino 2005, 263-272, in particolare n. 22.

⁸⁶Harris 1989, 30; Horsfall 1991, 61-62.

⁸⁷Sen. *Contron.* 1 *praef.* 2-3. Cfr. Quint. *Inst.* 11, 2 e Gal. *De loc. aff.* 3, 7 (8.165-8.166 K.). Clark, Lynn Rose 2013, 63-64.

⁸⁸Plin. *HN* 7, 90.

⁸⁹Quint. *Inst.* 11, 2, 35. Plinio e Quintiliano si sono interrogati anche sul ruolo del sonno nel processo di fissazione del ricordo. Se il primo ritiene che il sopraggiungere della stanchezza non possa far altro che rendere fallace la memoria (Plin. *HN* 7, 90: *somno quoque serpente amputatur, ut inanis mens quaerat ubi sit loci*), il retore sostiene che una notte di riposo la rafforzi (Quint. *Inst.* 11, 2, 43).

⁹⁰La sindrome ipertimesica è stata descritta per la prima volta solo nel 2006 (Parker, Cahill, McGaugh 2006) e da quel momento ha avuto un riconoscimento pubblico sempre crescente – sebbene riguardi un numero ridottissimo di individui – tanto da diventare il fulcro narrativo di una serie televisiva statunitense (*Unforgettable*, trasmessa dalla CBS e poi dall'A&E Network a partire dal 2011).

⁹¹Cic. *De or.* 2, 299.

Bibliografia essenziale

- Antoine 1992 = J.-P. Antoine, *L'arte della memoria e la trasformazione dello spazio in Italia nel Duecento e Trecento*, in *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni, P. Corsi, Bologna 1992, pp. 99-115.
- Assmann 1997 = J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, trad. it., Torino 1997.
- Baroin 1998 = C. Baroin, *La maison romaine comme image et lieu de mémoire*, in *Images romaines*, Actes de la Table ronde organisée à l'École Normale Supérieure (24-26 octobre 1996), éd. par C. Auvray-Assayas, Paris 1998, pp. 177-191.
- Baroin 2010 = C. Baroin, *Se souvenir à Rome: formes, représentations et pratiques de la mémoire*, Paris 2010.
- Benoist, Daguet-Gagey, Hoët-van Cauwenberghe 2016 = S. Benoist, A. Daguet-Gagey, C. Hoët-van Cauwenberghe (dir.), *Un mémoire en actes. Espaces, figures et discours dans le monde romain*, Villeneuve d'Ascq 2016.
- Blanck 2008 = H. Blanck, *Il libro nel mondo antico*, trad. it., Bari 2008.
- van der Blom 2016 = H. van der Blom, *Oratory and Political Career in the Late Roman Republic*, New York 2016.
- Bloomer 2011 = W. M. Bloomer, *The School of Rome. Latin Studies and the Origins of Liberal Education*, Berkeley-Los Angeles 2011.
- Blum 1969 = H. Blum, *Die Antike Mnemotechnik*, Hileshein-New York 1969.
- Bolzoni 1992 = L. Bolzoni, *Costruire immagini. L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative*, in *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni, P. Corsi, Bologna 1992, pp. 57-97.
- Bonner 1977 = S. F. Bonner, *Education in Ancient Rome. From the elder Cato to the younger Pliny*, Cambridge-London 1977.
- Borges 1944 = J. L. Borges, *Funes el memorioso*, in *Ficciones*, Buenos Aires 1944.
- Bredenkamp 2014 = H. Bredenkamp, *The Picture Act: Tradition, Horizon, Philosophy*, in *Bildakt at the Warburg Institute*, ed. by S. Marienberg, J. Trabant, Berlin-Boston 2014, pp. 3-32.
- Cambiano 2007 = G. Cambiano, *Problemi della memoria in Platone*, in *Tracce nella mente. Teorie della memoria da Platone ai moderni*, Atti del Convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 25-26 settembre 2006), a cura di M. M. Sassi, Pisa 2007, pp. 1-23.
- Capuccino 2005 = C. Capuccino, *Filosofi e Rapsodi. Testo, traduzione e commento dello Ione platonico*, Bologna 2005.
- Cassia 2012 = M. Cassia, *Andromaco di Creta. Medicina e potere nella Roma neroniana*, Acireale-Roma 2012.
- Castagnoli 2010 = L. Castagnoli, *Ancient Self-Refutation. The logic and history of the self-refutation argument from Democritus to Augustine*, Cambridge 2010.
- Clark, Lynn Rose 2013 = P. A. Clark, M. Lynn Rose, *Psychiatric Disability in the Galenic Medical Matrix*, in *Disabilities in Roman Antiquity. Disparate Bodies, a capite ad calcem*, ed. by C. Laes, C. F. Goodey, M. Lynn Rose, Leiden-Boston 2013, pp. 45-72.
- Costa 2013 = G. Costa, *Il rammentatore di leggi nel diritto greco, germanico, romano, iranico e indiano antico: ricordare, tramandare, forse scrivere*, in "Rivista di Diritto Ellenico", 3, 2013, pp. 65-182.
- Cribiore 1996 = R. Cribiore, *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt*, Atlanta 1996.
- Degani 1990 = E. Degani, *La poesia gastronomica greca (I)*, in "Alma Mater Studiorum", 3, 2, 1990, pp. 33-49.
- Degani 1991 = E. Degani, *La poesia gastronomica greca (II)*, in "Alma Mater Studiorum", 4, 1, 1991, pp. 147-163.
- Degli'Innocenti Pierini 2013 = R. Degli'Innocenti Pierini, *Seneca, Mecenate e il 'ritratto in movimento' (a proposito dell'epistola 114)*, in *Seneca e la letteratura greca e latina. Per i settant'anni di Giancarlo Mazzoli*, Atti della IX Giornata Ghisleriana di Filologia Classica (Pavia, 22 ottobre 2010), a cura di F. Gasti, Pavia 2013, pp. 45-65.
- Di Donato = R. Di Donato, *Problemi di tecnica formulare e poesia orale nell'epica greca arcaica*, in "Annali

- della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia”, sr. 2, 38, 3-4, 1969, pp. 243-294.
- Diels 1922 = H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch*, II, Berlin 1922.
- Dumézil 1977 = G. Dumézil, *La religione romana arcaica*, Milano 1977.
- Eco 1992 = U. Eco, *Mnemonotecniche come semiotiche*, in *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni, P. Corsi, Bologna 1992, pp. 35-56.
- Eco 2013 = U. Eco, *Mnemonotecniche e rebus*, Rimini 2013.
- Farrell 1997 = J. Farrell, *The Phenomenology of Memory in Roman Culture*, in “The Classical Journal”, 92, 4, 1997, pp. 373-383.
- Favro 1996 = D. Favro, *The Urban Image of Augustan Rome*, Cambridge 1996.
- Fedeli 1994 = P. Fedeli, *Q. Orazio Flacco. Le opere*, II, 2, Roma 1994.
- Gentili, Pasoli, Simonetti 1976 = B. Gentili, E. Pasoli, M. Simonetti, *Storia della letteratura latina*, Roma-Bari 1976.
- Harris 1989 = W. V. Harris, *Ancient Literacy*, Cambridge Mass.-London 1989.
- Havelock 1983 = E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura: da Omero a Platone*, trad. it., Roma-Bari 1983.
- Hautala 2014 = S. Hautala, “As a matter of fact, this is not difficult to understand!”. *The addresses to the reader in Greek and Latin pharmacological poetry*, in ‘Greek’ and ‘Roman’ in Latin Medical Texts. *Studies in Cultural Change and Exchange in Ancient Medicine*, ed. by B. Maire, Leiden-Boston 2014, pp. 183-200.
- Hölkeskamp 2014 = K.-J. Hölkeskamp, *In Defense of Concepts, Categories, and Other Abstractions: Remarks on a Theory of Memory (in the Making)*, in *Memoria Romana. Memory in Rome and Rome in Memory*, ed. by K. Galinsky, Ann Arbor 2014, pp. 63-70.
- Horsfall 1991 = N. Horsfall, *Statistics or states of mind?*, in *Literacy in the Roman World*, Ann Arbor 1991, pp. 59-76.
- Jaeger 1997 = M. Jaeger, *Livy’s Written Rome*, Ann Arbor 1997.
- Kolendo 1989 = J. Kolendo, *Nomenclator, ‘memoria’ del suo padrone o del suo patrono. Studio storico ed epigrafico*, Faenza 1989.
- Korenjak 2000 = M. Korenjak, *Publikum und Redner. Ihre Interaktion in der sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit*, München 2000.
- Lamp 2013 = K. S. Lamp, *A City of Marble: The Rhetoric of Augustan Rome*, Columbia (South Carolina) 2013.
- Lapini 1996 = W. Lapini, *Un verso latino in forma di «rebus» (TRF 238) nella Retorica ad Erennio III, 34*, in “Maia”, n. sr. 2, 1996, pp. 157-169.
- Lavin 1992 = I. Lavin, *Memoria e senso di sé. Sul ruolo della memoria nella teoria della psicologia dall’antichità a Giambattista Vico*, in *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni, P. Corsi, Bologna 1992, pp. 291-315.
- Liberale 1993 = D. Liberale, *Λῆις βρασιλέα dello pseudo-Aristide e l’ideologia traianea*, in *ANRW*, II, 34, 2, Berlin-New York 1993, pp. 1271-1313.
- Medda 2009 = R. Medda, *Aristotle’s On Memory and Recollection: Concepts, Sources, and Innovations of Aristotle’s Account of Mnemonic Capacities and Activities*. Thesis, Durham University 2009. (Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/43/>).
- Notopoulos 1938 = J. A. Notopoulos, *Mnemosyne in Oral Literature*, in “Transactions and Proceedings of the American Philological Association”, 69, 1938, pp. 465-493.
- Nutton 2009 = V. Nutton, *Galen’s library*, in *Galen and the World of Knowledge*, ed. by C. Gill, T. Whitmarsh, J. Wilkins, New York 2009, pp. 19-34.
- Orlin 2016 = E. Orlin, *Augustan Reconstruction and Roman Memory*, in *Memory in Ancient Rome and Early Christianity*, ed. by K. Galinsky, Oxford 2016, pp. 116-144.

- Parker, Cahill, McGaugh 2006 = E. S. Parker, L. Cahill, J. L. McGaugh, *A Case of Unusual Autobiographical Remembering*, in “Neurocase”, 12, 1, 2006, pp. 35-49.
- Parry 1933 = M. Parry, *Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Songs*, in “Transactions of the American Philological Association”, 64, 1933, pp. 179-197.
- Peruzzi 1998 = E. Peruzzi, *Civiltà greca nel Lazio preromano*, Firenze 1998.
- Pöhlmann 1971 = E. Pöhlmann, *Die ABC-Komödie des Kallias*, in “Rheinisches Museum”, 114, 1971, pp. 230-240.
- Poucet 1989 = J. Poucet, *Réflexions sur l'écriture dans la Rome des premiers siècles*, in “Latomus”, 48, 2, 1989, pp. 285-311.
- Robinson 1979 = T. M. Robinson, *Contrasting Arguments. An edition of the Dissoi logoi*, New York 1979.
- Rouveret 1982 = A. Rouveret, *Peinture et art de la mémoire: le paysage et l'allégorie dans les tableaux grecs et romains*, in “Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”, 126, 3, 1982, pp. 571-588.
- Sassi 2007 = M. M. Sassi, *Aristotele fenomenologo della memoria*, in *Tracce nella mente. Teorie della memoria da Platone ai moderni*, Atti del Convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 25-26 settembre 2006), a cura di M. M. Sassi, Pisa 2007, pp. 25-46.
- Scarth 2007 = E.-A. L. Scarth, *Mnemotechnics and Virgil. The Art of Memory and Remembering*. Thesis, University of Victoria 2007.
- Seider 2013 = A. M. Seider, *Memory in Vergil's Aeneid. Creating the Past*, New York 2013.
- Sorabji 2006 = R. Sorabji, *Aristotle on Memory*, Chicago 2006 (2nd ed.).
- Yates 1966 = F. A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago 1966.
- Wiseman 2014 = T. P. Wiseman, *Popular Memory*, in *Memoria Romana. Memory in Rome and Rome in Memory*, ed. by K. Galinsky, Ann Arbor 2014, pp. 43-62.

Erbe curative, medicina e medici a Luna

Riassunto

Il nome della colonia romana di *Luna* si lega al ricordo dell'antica pratica medica grazie a un passo delle *Compositiones* di Scribonio Largo, il quale scrive che sui monti circostanti il *portus Lunae* aveva individuato il *trifolium acutum*, una rara pianta medicinale usata come antidoto contro il veleno dei serpenti. Ulteriori testimonianze sono rappresentate da vari oggetti riferibili all'arte medica ritrovati a Luni negli scavi archeologici, tra i quali spicca una *cucurbita* bronzea, cioè una ventosa. Le iscrizioni lunensi ricordano inoltre i nomi di tre medici, di cui due, di condizione libertina e dall'onomastica evocativa della loro professione, appartenevano al *collegium* dei *fabri tignarii*, mentre il terzo era un *medicus duplicarius*, probabilmente della flotta pretoria ravennate, che dedicò un'ara a Giove, forse adorato con l'epiteto di *Salutaris*.

Parole chiave: medicina antica, erbe medicinali, *Luna*, *cucurbita*.

Abstract

Scribonius Largus, as it is written in his *Compositiones*, during an exploration of the mountains surrounding the *portus Lunae*, chanced upon the *trifolium acutum*, a rare medicinal plant used as an antidote against snake venom. Archaeological excavations at *Luna* led to the discovery of various ancient medical instruments, including a bronze cupping vessel. Furthermore, the inscriptions from *Luna* preserve the names of three doctors: two freedmen belonging to the *collegium* of the *fabri tignarii* and a *medicus duplicarius* probably of the praetorian fleet of Ravenna, who dedicated an altar to *Iuppiter* (*Salutaris?*).

Keywords: ancient medicine, medical plants, *Luna*, *cucurbita*.

La colonia romana di *Luna*, dedotta nel 177 a.C.¹ dopo la vittoria sui Liguri Apuani, trasferiti a migliaia nel Sannio (180 a.C.)², sorgeva vicino alla foce del fiume Magra, in un'area pianeggiante circa 6 Km a sud-est dell'odierna Sarzana e precisamente presso l'attuale Luni (SP), dove sono ancora visibili i resti della città, oggetto di numerose indagini archeologiche³. Alle spalle dell'antico insediamento la pianura lascia presto spazio alle alture che dominano il panorama

lunense; sono probabilmente questi i monti dove cresceva il *trifolium acutum*, una rara pianta medicinale, di cui parla dettagliatamente il medico Scribonio Largo in un passo delle sue *Compositiones*, importante trattato di farmacologia. Benché abbondasse in Sicilia, sembra che tale pianta fosse scarsamente diffusa in Italia, dal momento che Scribonio Largo l'avrebbe vista soltanto nei pressi del porto di *Luna* e, in particolare, sui monti circostanti, che il medico aveva avuto occasione di esplorare nel 43 d.C., quando era giunto in città al seguito dell'imperatore Claudio, diretto in Britannia⁴, dove le legioni di Aulo Plauzio avevano dato inizio all'invasione⁵.

Proprio grazie al passo delle *Compositiones* si apprende, dunque, che l'imperatore, nel corso di questo suo viaggio, fece tappa anche a *Luna*, di cui non si fa esplicita menzione in Svetonio⁶, il quale scrive solo che, salpato da Ostia, Claudio navigò fino a Marsiglia, da dove giunse via terra fino a *Gesoriacum* (oggi Boulogne-sur-Mer) e qui prese di nuovo il mare per raggiungere la sua destinazione. Stando allo stesso Svetonio, la prima parte del viaggio di Claudio fu resa molto difficile dall'infuriare di un violento maestrale, che rischiò di causare il naufragio della flotta imperiale una prima volta presso le coste della Liguria e una seconda vicino alle isole Stecadi (le attuali isole d'Hyères), al largo del litorale della Gallia Narbonense; la sosta a *Luna* andrebbe collocata, quindi, immediatamente dopo o, com'è forse più probabile, appena prima del grave pericolo corso dalla flotta di Claudio presso le coste liguri⁷.

Scribonio Largo ricorda il *trifolium acutum* parlando dei rimedi usati contro il morso dei serpenti e specifica che *idem praestat et hierobotane et trifolium acutum, quod oxytriphylon Graeci appellant*; il medico fornisce anche una puntuale descrizione della pianta che *est autem foliis et specie et numero similis communi trifolio*, anche se si distingue da quest'ultimo perché le sue foglie *pleniora sunt et quasi lanuginem quandam super se habent et in extrema parte velut aculeum eminentem*; inoltre, a differenza del più comune trifoglio dei prati (*trifolium pratense*), questo “trifoglio dalle foglie aguzze” presenta un cespuglio *duum pedum interdum autem etiam amplior* ed emette *odorem gravem*⁸. Sebbene la descrizione presente nelle *Compositiones* sia molto accurata, l'identificazione della pianta non è del tutto sicura: il noto botanico ottocentesco Antonio Bertoloni⁹ riteneva che il *trifolium acutum* corrispondesse alla *Psoralea bituminosa* L., ancora abbondante ai suoi tempi nella zona di Luni, di cui aveva conoscenza diretta, essendo originario della vicina Sarzana; benché questa sia l'ipotesi che ha ricevuto più consensi e anche quella oggi più seguita dagli studiosi¹⁰, non sono mancate altre proposte di identificazione, come quella con la *Oxalis acetosella* L. o con il *Trifolium Italicum* L.¹¹.

Se la testimonianza di Scribonio Largo riguarda l'utilizzo delle erbe medicinali, l'esercizio della professione medica presso la colonia è chiaramente attestato

da una serie di oggetti, che appartenevano alla collezione Fabbricotti, formata quasi esclusivamente da materiale trovato tra le rovine di Luni e oggi conservata nel Museo Civico Archeologico 'U. Formentini' della Spezia¹². Gli oggetti di tale raccolta, in parte custoditi nei depositi e in parte esposti nelle sale del Museo del Castello di S. Giorgio, secondo quanto si legge nell'inventario del museo, includevano, tra le altre cose, specilli e aghi chirurgici, pinzette, spatoline e altro materiale di possibile uso medico-chirurgico¹³. Una particolare menzione, però, merita una *cucurbita* bronzea (fig. 1) databile al I secolo d.C., esposta, insieme ad alcuni aghi chirurgici, nell'XI Sala del Museo del Castello di S. Giorgio e riconosciuta come tale solo sul finire degli anni Ottanta del secolo scorso, mentre era stata scambiata inizialmente per un piccolo vaso e in seguito per una cuspe decorativa¹⁴. Le *cucurbitae* o *cucurbitulae* erano ventose che potevano essere applicate sulla pelle non lacerata dei pazienti oppure posizionate in corrispondenza di un'incisione eseguita preventivamente per effettuare salassi in modo poco invasivo¹⁵; questo genere di strumenti era così comune presso i medici dell'antichità da divenire uno dei simboli della loro professione, come dimostrano numerosi doni votivi e monumenti funerari, su cui compare la raffigurazione di *cucurbitae*, talora in abbinamento con altri attrezzi medici¹⁶.

Grazie a un'altra categoria di ritrovamenti, le epigrafi, si conoscono anche i nomi di tre medici che furono attivi nel territorio lunense o che comunque vi risiedettero per qualche tempo; è il caso, innanzitutto, di *L. Tettius Chlycon* e *L. Tettius Apollonius*¹⁷, menzionati nei fasti del *collegium fabrum tignariorum*, databili forse al II secolo d.C.¹⁸. Nell'importante iscrizione, incisa su una lastra marmorea mutila, ritrovata a Luni verso l'inizio del Cinquecento e attualmente murata nell'atrio del Palazzo Magni-Griffi a Sarzana (fig. 2), i due personaggi sono ricordati nella colonna centrale, uno di seguito all'altro ed entrambi con l'esplicita qualifica di *medicus* (fig. 3)¹⁹, anche se non si può stabilire se tale professione fosse esercitata privatamente oppure, come forse appare più probabile, in seno al *collegium*²⁰. Se l'appartenenza dei due medici al collegio dei *fabri tignarii* è degna di nota²¹, un certo interesse è rivestito anche dall'onomastica di tali individui, che ne denuncia in modo pressoché certo lo *status* di affrancati; la perfetta corrispondenza del prenome e del gentilizio dei due individui rende, inoltre, assai probabile che fossero due colliberti²², il cui patrono apparteneva a una *gens* ben attestata nella colonia²³. Gli elementi onomastici più interessanti, però, considerando l'argomento trattato, sono i cognomi dei due medici, che non sono altro, poi, che i loro originari nomi servili; questi ultimi, infatti, di stampo grecanico, potrebbero riferirsi entrambi al mondo della medicina, inteso in senso lato. Se *Apollonius*, nome teoforico che aveva una certa diffusione tra i medici dell'antichità, potrebbe alludere ad Apollo in quanto dio, tra le altre

cose, proprio della medicina²⁴, alla stessa sfera potrebbe rimandare anche *Clycon*, forma che va verosimilmente normalizzata in *Glycon*²⁵. Quest'ultimo, infatti, era il nome del serpente, che il sedicente profeta Alessandro di Abonutico avrebbe presentato come l'incarnazione di Asclepio²⁶, secondo quanto si apprende dal libello Ἀλέξανδρος ἢ ψευδόμαντις, nel quale Luciano di Samosata descrive Alessandro come un eccentrico e sfacciato ciarlatano, che aveva guadagnato fama e ricchezze, approfittando della credulità popolare. L'impostore, infatti, avrebbe istituito nella sua città natale un vero e proprio culto oracolare con al centro la figura di *Glycon*, il 'nuovo Asclepio', le cui fattezze di serpente dalla testa vagamente antropomorfa (*fig. 4*)²⁷ sarebbero state simulate applicando a un grande serpente acquistato in Macedonia una testa posticcia in grado di aprire la bocca e farne uscire una lingua nera biforcuta, grazie a un marchingegno azionabile con crini di cavallo; benché l'oracolo rispondesse a domande sulle questioni più disparate²⁸, il legame con la sfera della salute, già implicito nella presentazione del serpente come incarnazione di Asclepio, si ritrova, per esempio, nell'accento ai trattamenti medici e alle diete talora consigliate ai fedeli, nelle voci opportunamente diffuse riguardanti portentose guarigioni e rianimazioni di defunti e nell'invocazione di *Glycon* come protettore dalla peste, che in età antonina aveva pesantemente colpito l'impero²⁹. Il culto promosso da Alessandro, impostosi a partire dalla metà circa del II secolo d.C., raccolse rapidamente numerosi consensi in varie parti dell'impero, trovando sostenitori anche a Roma e in Italia³⁰, e sopravvisse alla morte del suo fondatore (ca. 170 d.C.) per almeno un secolo³¹. Sarebbe, dunque, interessante collegare il nome del medico lunense con la diffusione del culto oracolare e salutare del serpente *Glycon*³², che avrebbe così toccato in modo più o meno diretto anche la colonia di *Luna*³³, ma questo legame non è affatto sicuro, perché il nome *Glycon* era già diffuso molto prima della nascita del culto di Abonutico³⁴.

In ogni caso, pur non potendo escludere che i *cognomina* dei due medici lunensi inclusi nell'albo dei *fabri tignarii* richiamino la loro professione solo in modo del tutto casuale, appare forse più probabile che in entrambi i casi o almeno in uno dei due l'allusione non sia il frutto di una mera coincidenza, perché gli studi onomastici hanno evidenziato l'effettiva diffusione tra i medici di condizione servile o libertina di una sorta di nomi d'arte, che potevano essere beneauguranti, coincidere con quelli di illustri medici del passato o fare riferimento a divinità salutaris³⁵; si è ipotizzato, a tale proposito, che presso le famiglie romane, per praticità e convenienza, fosse invalso l'uso di far istruire nell'arte medica schiavi acquistati o nati in casa (*vernae*)³⁶, ai quali sarebbe stato assegnato dai loro padroni un nome che faceva riferimento all'attività che avrebbero svolto in futuro³⁷.

Il terzo medico attestato dalle iscrizioni di *Luna* è l'autore di una dedica a Giove,

incisa su una piccola ara marmorea, che fu ritrovata a Carrara nelle fondamenta di una vecchia casa e che fu donata dal noto collezionista di antichità lunensi Carlo Fabbriotti allo scultore genovese Santo Varni³⁸. La maggior parte delle informazioni relative all'epigrafe, che purtroppo risulta irreperibile, si devono non tanto all'edizione che ne fece Eugen Bormann per il *Corpus Inscriptionum Latinarum*, basata su una trascrizione di Emil Hübner e su un facsimile che quest'ultimo fece pervenire a Eugen Bormann tramite Hermann Dessau³⁹, quanto piuttosto alle annotazioni contenute nei manoscritti di Santo Varni, che includono anche un bel disegno del reperto (*fig. 5*)⁴⁰. Pur nell'incertezza della lettura del testo dell'iscrizione, dovuta al cattivo stato di conservazione in cui si presentava il prospetto frontale del monumento, soprattutto nella parte destra, e all'impossibilità di compiere un'analisi autoptica dell'epigrafe, sembra si possa affermare che il dedicante era un *medi[c(us)] d[upl(icarius)]* di una flotta imperiale⁴¹, forse quella ravennate, nella quale aveva certamente militato un altro personaggio noto attraverso le iscrizioni lunensi, il soldato dalmata *M. Epidius Celer*⁴². Al pari del nome della flotta in cui serviva il medico⁴³, anche l'epiteto della divinità a cui questi si rivolge è incerto a causa della scarsa leggibilità dell'iscrizione; resta, infatti, una semplice ipotesi che la dedica sia stata posta *Iovi Sa[luta?]/ri*, anche se i residui di lettere e la qualifica del dedicante rendono piuttosto probabile questa soluzione. Analoghe incertezze riguardano anche l'onomastica del medico, il quale, per ordine della divinità stessa, che lo avrebbe ispirato in modo diretto o attraverso un responso oracolare⁴⁴, provvide a far realizzare il monumento; se del cognome del dedicante, di cui restavano le tracce delle prime due lettere o, più probabilmente, della sola iniziale, non si può dire nulla, se non che doveva essere piuttosto corto, il suo gentilizio, stando ai residui di testo, terminava in *-tilius*. Non è chiaro se il formulario onomastico riportato nell'iscrizione comprendesse anche il prenome, perché una P incisa nella quinta riga dell'epigrafe potrebbe essere interpretata tanto come l'abbreviazione di *P(ublius)*, quanto come l'iniziale del gentilizio che, in entrambi i casi, era forse *Petilius* o *Pettilius*; dall'indicazione o meno del prenome dipende anche la datazione del reperto, che oscilla tra il II e il III secolo d.C.⁴⁵. Qualora il medico avesse servito effettivamente nella flotta pretoria ravennate, l'epigrafe che lo ricorda e quella di *M. Epidius Celer* non sembrerebbero comunque sufficienti per formulare l'ipotesi dell'esistenza, presso il porto di *Luna*, di un vero e proprio presidio di tale flotta⁴⁶.

Dalle testimonianze lunensi emerge non solo la presenza di medici attivi presso la città, inseriti in realtà associative di una certa rilevanza, e di professionisti di passaggio, come Scribonio Largo e probabilmente il *classarius* autore della dedica a Giove, ma anche la grande complessità dell'arte medica antica, che si

esplicava attraverso un delicato equilibrio tra il sapere empirico, rappresentato, tra le altre cose, dalla conoscenza delle proprietà delle erbe, a cui rimanda il passo delle *Compositiones*, l'intervento diretto del medico sul malato, richiamato dagli strumenti chirurgici ritrovati negli scavi archeologici, e l'influenza della religione, che poteva sconfinare nel campo della magia e della superstizione, di cui sarebbe dimostrazione la possibile allusione al culto di *Glyvon*.

*Federico Frasson è stato docente a contratto di Storia della Liguria nell'antichità presso l'Università degli Studi di Genova.

Note

¹Liv. 41, 13, 4-5; cfr. p. es. Broughton 1951, 399; Toynbee 1965, 533-540; Angeli Bertinelli 1980, 117-118 = Angeli Bertinelli 2011, 41-42; Toynbee 1983, 659-669; Angeli Bertinelli 1985, 10-11 = Angeli Bertinelli 2011, 132-133; Angeli Bertinelli 1999 (cfr. Angeli Bertinelli 2011, 363); Angeli Bertinelli 2009, 394-397 = Angeli Bertinelli 2011, 489-492.

²Cfr. da ultimo Thornton 2015, con la ricca bibliografia precedente ivi indicata.

³Per le campagne di scavo condotte a Luni, cfr. almeno Frova 1973; Frova 1977; Luni 1985; Durante 2001; Durante 2010; Durante, Landi 2010.

⁴Scrib. Larg. 163: *nascitur et hoc Siciliae plurimum. Nam in Italiae regionibus nusquam eam vidi herbam nisi in Lunae portu, cum Britanniam peteremus cum deo nostro Caesare, plurimum super circumdatos montes.* Cfr. Sconocchia 1993, 904; Mantovanelli 2012, VIII, 168-169. Sul *portus Lunae* e sulla sua ubicazione, a lungo discussa, cfr. p. es. Gambaro 1985; Gambaro 1999; Raffellini 2002; Sangriso 2004; Durante, Gervasini, Landi 2010, 120, fig. 1, 121, fig. 2, 134, 135, fig. 9. Scribonio Largo, pur essendo evidentemente legato all'entourage di Claudio, non doveva essere il medico personale dell'imperatore, ruolo che sembra fosse ricoperto da quel C. Stertinius Senofonte di Cos (cfr. p. es. Plin. *HN* 29, 1, 7-8; Tac. *ann.* 12, 61, 1-2), che, secondo Tac. *ann.* 12, 67, 2, sarebbe stato complice di Agrippina nell'avvelenamento del marito. Su Scribonio Largo, cfr. p. es. Kind 1921; Sconocchia 1983, V-IX; Sconocchia 1993; Hanson 2006, 496, 498-499, 506, 510-511; Mantovanelli 2012.

⁵Sulla campagna militare in Britannia nel 43 d.C., cfr. Ios. *BI* 3, 1, 2; Tac. *Agr.* 13, 3-14, 1; Suet. *Claud.* 17, 1-3; *Galb.* 7, 1; *Vesp.* 4, 1-2; Cass. Dio 60, 19, 1-23, 6; 30, 1; Eutr. 7, 13, 2-4; Oros. *hist.* 7, 6, 9-10; cfr. p. es. di recente Webster 1980, 78-110; Salway 1981, 65-99; Frere 1987³, 48-51; Hind 1989; Levick 1990, 137-148; Bird 2000; Black 2000; Frere, Fulford 2001; Todd 2004, 44-49; Fasolini 2006, 86-96; Mattingly 2006, 95-100; Hind 2007; Osgood 2011, 87-91.

⁶Suet. *Claud.* 17, 2; vd. anche Cass. Dio 60, 21, 3. Sul viaggio di Claudio in Britannia, cfr. p. es. Webster 1980, 104-105; Halfmann 1986, 172-173; Hind 1989, 4, 7; Levick 1990, 142; Cavalieri Manasse 1992, 32-33; Sacchi 1997, 4-5. Vi è molta incertezza circa la cronologia del viaggio (cfr. Barrett 1998), che oscilla da luglio-agosto (Frere 1987³, 51; Levick 1990, 142) a settembre (Halfmann 1986, 172; cfr. anche Hind 1989, 1).

⁷Per la tappa lunense di Claudio, si veda Sacchi 1997, in cui l'autore, sostenendo che "la flotta imperiale trovò riparo alla violenza delle onde nello scalo portuale della città di Luni" (p. 4) e che la sosta fu "obbligata e non preventivata" (p. 5), sembra collegare quest'ultima alla prima occasione in cui le navi dell'imperatore rischiarono il naufragio. Per un cenno alla sosta di Claudio a Luni, cfr. anche p. es. Ciampoltrini 1994, 127, 130 n. 84.

⁸Scrib. Larg. 163; nello stesso passo Scribonio Largo accenna anche ai particolari accorgimenti che bisogna seguire nel raccogliere la *hierobotane* e il *trifolium acutum*, che il giorno prima devono essere delimitati tenendo il versoio dell'aratro a sinistra e raccolti all'alba del giorno successivo con la mano sinistra (Mantovanelli 2012, XXII, 168-169). Il *trifolium acutum* è ricordato in altri due passi delle *Compositiones*, cioè come ingrediente del "primo antidoto" (*theriace prima*), una ricetta contro gli effetti dei morsi, delle punture e dell'alito dei serpenti, utile anche nel caso di contusioni e convulsioni di parti interne e dei fianchi e per dolori al petto (Scrib. Larg. 165), e come componente dell'"antidoto del medico Marciano" (*antidotus Marciani medici*), un rimedio efficace contro vari tipi di problemi e patologie (Scrib. Larg. 177). Cfr. p. es. Mantovanelli 2012,

170-171 e 180-181. Informazioni simili a quelle contenute nell'opera di Scribonio Largo si ritrovano in Colum. 6, 17, 2-3: *venena viperae depellit super scarificationem ferro factam herba, quam vocant personatam, trita et cum sale imposita. Plus etiam eiusdem radix contusa prodest, vel si montanum trifolium invenitur, quod confragosis locis efficacissimum nascitur, odoris gravis, neque absimilis bitumini, et idcirco Graeci eam ἀσφάλτειον appellant; nostri autem propter figuram vocant acutum trifolium: nam longis et hirsutis foliis viret, caulemque robustiorem facit, quam pratense. Huius herbae succus vino mixtus infunditur faucibus, atque ipsa folia cum sale trita malagmatis in vicem cedunt. Vel si hanc herbam viridem tempus anni negat, semina eius collecta et levigata cum vino dantur potanda, radicesque cum suo caule tritae atque bordeaceae farinae et sali commixtae ex aqua mulsa scarificationi superponuntur.* L'uso del trifoglio come antidoto contro il veleno dei serpenti (e degli scorpioni) è attestato anche da Plinio (HN 21, 21, 152), il quale, però, a differenza di Columella, distingue l'*asphaltion* dal *trifolium acutum*: *folio coronat et trifolium. Tria eius genera: minyanthes vocant Graeci, alii asphaltion, maiore folio, quo utuntur coronarii, alterum acuto oxytriphylon. Tertium ex omnibus minutissimum* (Plin. HN 21, 9, 54). Cfr. anche Diosc. 3, 109, 1-2; Pelagon. 14; Veg. *mulom.* 4, 21, 1-3 Schneider; [Galen.] *alfab.*, 284 (p. 364 Everett).

⁹Bertoloni 1850, 77-80; questa opinione fu seguita, tra gli altri, dal geologo spezzino Giovanni Capellini (Capellini 1865, 313-314).

¹⁰Cfr. Bonacelli 1928, 439; André 1956, 44 s. v. *asphaltion*, 95 s. v. *cnicion*, 233 s. v. *oxyphyllon*, *oxytriphylon*, 320-321 s. v. *trifolium*; André 1985, 28 s. v. *asphaltion*, 70 s. v. *cnicion*, 162 s. v. *minyanthes*, 183 s. v. *oxyphyllon*, 184 s. v. *oxytriphylon*, 264 s. v. *trifolium* nr. 2; Beck 2005, 231, 474-477; Mantovanelli 2012, XXV, XLII nr. 243, XLIX nr. 199, CXXVI-CXXVII nr. 243, 168-169 n. 292.

¹¹Cfr. p. es. rispettivamente Billerbeck 1824, 196 e Georges 1869⁶, col. 676.

¹²Sulla collezione Fabbricotti, cfr. p. es. Fabbricotti 1931; Dolci 1988 e da ultimo Frasson 2016, 450-452, con la bibliografia ivi indicata.

¹³Cfr. p. es. inv. F 1163-1210, 1233, 1275, 3206-3207, 3222. Per alcuni di questi oggetti, cfr. Fabbricotti 1931, 213-214 = Dolci 1988, 136. Un sentito ringraziamento va alle Dott.sse Marzia Ratti, Donatella Alessi e Anna Nancy Rozzi per aver agevolato le mie ricerche presso il museo spezzino.

¹⁴Inv. F 1081; cfr. Rozzi Mazza 1988; Alessi 2005, 113.

¹⁵Cels. 2, 11, 1-6; cfr. anche p. es. Iuv. 14, 58; Cael. Aur. *acut.*, *passim*; *chron.*, *passim*. Sulle *cucurbitae* e sulla loro importanza nella medicina antica, cfr. p. es. Künzl 1982; Künzl 1983, 6, 16, 21-23, 42, 43, fig. 12, 44, 75, 80, 81, fig. 55, 110, 125-126; Jackson 1988, 67, fig. 13, 71, fig. 16, 72-73; Krug 1990, 83, fig. 21, 99-101; D'Amato 1993, 51, fig. 37, 56, fig. 41, 80-81, 92, fig. 58, 93; De Filippis Cappai 1993, 100-101; Jackson 1993, 80, 91, 100 e pl. I, fig. 1a, II, fig. 2, V, fig. 7, VI, fig. 8; Jackson 1995, 191; Künzl 1996, 2449, 2590, fig. VII, 2591; Künzl 2002, 34, 43, 49-50, 55, 61, 62, fig. 83; Buonopane 2011, 125-127. La *cucurbita* di Luni potrebbe non essere l'unico oggetto del genere ritrovato nel territorio della moderna Liguria, dal momento che tre ventose talora considerate di epoca romana, due in vetro e una in bronzo, sarebbero venute alla luce "dans des fouilles pratiquées au voisinage d'un ancien amphithéâtre romain qui se trouve entre Bordighera et Vintimille" (Hamonic 1900, 48-50; 49 per le parole citate), sito che va probabilmente identificato con l'area archeologica di *Albintimilium* e, in particolare, con la zona del teatro; dubbi sull'antichità degli esemplari in vetro sono comunque stati avanzati da Künzl 1982, 516, 526, Abb. 8, figg. 11-12, 531; Künzl 1983, 23.

¹⁶Per una lista di epigrafi recanti la rappresentazione di strumenti chirurgici, si veda Cassia 2008, 56 n. 11; cfr. anche Jackson 1988, 69, fig. 15; Künzl 1996, 2445-2446. Come esempio significativo di supporto epigrafico recante raffigurazioni di *cucurbitae*, oltre a un noto sarcofago ravennate (cfr. tra gli altri *ILS* 9442; Gummerus 1932, 70 nr. 259; Vidman 1969, 266-268 nr. 586; Nutton

1972, 21 nr. 30; Bollini 1975, 27-32 nr. 8; Susini 1978, 1204-1205 nr. 26; Giacomini 1990a, 203 nrr. 1002-1003; Mora 1990, 430 nrr. 309-310, 433 nr. 329; Merkelbach 1995, 678-682; Buonopane 2002, 80; Künzl 2002, 34; Bricault 2011, 512/101), si ricordi almeno la stele recentemente rinvenuta in un antico edificio di Cisano, frazione di Bardolino (VR); per un'edizione di tale reperto, cfr. Buonopane 2011.

¹⁷Cristofori 2000, 667 nrr. 90-91.

¹⁸La datazione si basa sulle caratteristiche paleografiche dell'iscrizione e sulla persistenza dei prenomi nei formulari onomastici dei *collegiati*.

¹⁹*CIL* XI 1355 A (in particolare II 10-11); cfr. anche p. es. Waltzing 1899, 482, 483-484 nr. 1826; *ILS* 7227; Gummerus 1932, 64-65 nr. 235; Bandini 1937, 76; Angeli Bertinelli 1983 = Angeli Bertinelli 2011, 81-83 nr. 28 e fig. 31; Kobayashi, Sartori 1999, 258 n. 44; Mennella, Apicella 2000, 47 nr. 3; Angeli Bertinelli 2002, 136, 148, fig. 5 = Angeli Bertinelli 2011, 401-402 e fig. 31; Frasson 2013, 111-117, con la bibliografia ivi indicata; vd. inoltre *EDR*129455 (F. Frasson).

²⁰Cfr. Waltzing 1895, 307, 343; vd. anche Waltzing 1900, 244 nr. 12. Per la prima ipotesi, vd. De Robertis 1955, 61 n. 3, mentre per la seconda cfr. Bandini 1937, 76; vd. già Rodbertus 1867, 422 n. 62; Maué 1887, 58; Liebenam 1890, 211. In generale, sul fenomeno associativo nel mondo romano, cfr. recentemente Tran 2006; Diosono 2007.

²¹Benché siano menzionati nella stessa colonna dove compaiono cinque *decuriones* del collegio, è poco probabile che anche i due medici vadano inclusi in tale categoria, perché i loro nomi, insieme a quelli di altri tre *collegiati*, sono separati da quelli dei *decuriones* da un ampio spazio anepigrafo (cfr. Frasson 2013, 115).

²²Cfr. *Ibidem*. Non stupisce l'estrazione dei due personaggi, considerato che nel mondo romano l'arte medica era esercitata per lo più da persone di origine servile (schiavi e soprattutto liberti), oltre che da *peregrini*; i Romani ritenevano, infatti, che tale professione non fosse degna di uomini di nascita libera. In generale, sulla condizione sociale dei medici nell'antica Roma, cfr. p. es. Kudlien 1986, 13-152; André 1987, 33-39; Kobayashi 1988; Krug 1990, 210-213; Gara 1991, 355-356 = Gara 1992, 367; De Filippis Cappai 1993, 65-66; Kobayashi, Sartori 1999. Secondo una stima effettuata sulla base delle epigrafi, nell'Italia settentrionale i medici attestati sono per la maggior parte liberti (Buonopane 2002, 80-81, 91, fig. 3).

²³Per le iscrizioni lunensi in cui compaiono membri della *gens Tettia*, cfr. *CIL* XI 1355 B (I 2; I 16; I 19; II 16); 1382-1383; 6971; 7009; Fabbriotti 1931, 135 = Dolci 1988, 108 (cfr. recentemente Salomone Gaggero 2012, 175 = *AE* 2012, 485); *AE* 1995, 490; nell'elenco sarebbe da includere, forse, anche *AE* 1978, 316, secondo una differente lettura dello scrivente.

²⁴Per alcuni esempi di medici di nome Apollonio, cfr. Wellmann 1895; Mola 1962, 3-7; Solin 1995, 132-133; *CIL* II 3666 (cfr. p. 961) = Gummerus 1932, 85 nr. 330 = Veny 1965, 205 nr. 182 = Vives 1971, 525 nr. 5732 = Castelló 1988, 51-55 nr. 7 = Zucca 1998, 268-269 nr. 58; *CIL* VIII 21466 = Gummerus 1932, 82 nr. 314 = Pettenò 1996, 396 nr. 21; *CIG* 5821 = *CIL* X 1497 = *IG* XIV 809 (cfr. p. 692) = Gummerus 1932, 58 nr. 207 = Miranda 1995, 80-81 nr. 160; Lugli 1917, 290 nr. 2.

²⁵Per la correzione della gutturale in principio di parola, cfr. già Spotorno 1824, 58; Cavedoni 1866, 87 nr. 47 = Sforza 1895, 34 nr. 47; *ILS* 7227; vd. più recentemente Angeli Bertinelli 1983, 98 = Angeli Bertinelli 2011, 83; Frasson 2013, 117. Per il nome *Glyco(n)*, cfr. Solin 1996, 454; Solin 2003², 945-946.

²⁶Per un collegamento tra il nome del medico lunense e il serpente *Glycon*, cfr. già Cavedoni 1866, 87 nr. 47 = Sforza 1895, 34 nr. 47.

²⁷Per alcune possibili rappresentazioni del serpente *Glycon*, oltre alla statua riprodotta alla fig. 4, si

possono ricordare p. es. alcune statuette-amuleto, una gemma e i tipi monetali di varie città (vd. tra gli altri Robert 1981, 513-530 = Robert 1989, 747-764; Bordenache Battaglia 1988, 280-283; Victor 1997, 1-3, 144 e figg. 1-5; Mastrocinque 1999; Alexandrescu-Vianu 2009, 30-31, 40, figg. 11-12, 46; Petsalis-Diomidis 2010, 14-41; Sfameni Gasparro 2013, 143-144, con la bibliografia citata in questi contributi).

²⁸Cfr. soprattutto Luc. *Alex.* 7-8; 12-40; 43; 48 (per l'aspetto di *Glycon*, vd. in particolare Luc. *Alex.* 12). Per recenti edizioni commentate di quest'opera di Luciano, cfr. Victor 1997; Caster, Dauzat 2001. La bibliografia su Alessandro di Abonutico e sul culto oracolare di *Glycon* è molto ampia: cfr. p. es. Robert 1981, 513-530 = Robert 1989, 747-764; Jones 1986, 133-148; Bordenache Battaglia 1988; Victor 1997; Mastrocinque 1999; Kahn 2001, 141-142, 145-146; Ogden 2002, 61, 69-72; Chaniotis 2004; Elm 2005; Elm von der Osten 2006; Kent 2007; Billault 2010; Petsalis-Diomidis 2010, 12-66; Ogden 2013, 325-330, 340-341; Sfameni Gasparro 2013.

²⁹Cfr. in particolare Luc. *Alex.* 22; 24-25; 28; 36.

³⁰Cfr. p. es. Luc. *Alex.* 30.

³¹Per la sopravvivenza del culto, cfr. p. es. Harmon 1925, 173; Jones 1986, 138; Aronen 1996, 126; Victor 1997, 1, 171; Mastrocinque 1999, 349; Ogden 2013, 327-328.

³²Se tale collegamento fosse corretto, l'affermarsi del culto di *Glycon* rappresenterebbe un *terminus post quem* per la datazione dell'epigrafe lunense in cui è menzionato *L. Tettius Glycon*.

³³Il culto di una divinità serpentiforme a Luni è attestato da una gemma gnostica recante al diritto la rappresentazione di *Chnoubis* (Mastrocinque 2008, 81 Lu 1; vd. già Milani 1884-1885, 135 nr. 8; Sena Chiesa 1978, 129-130 nr. 174 e tav. XXV nrr. 174a-b), occasionalmente identificato con *Glycon* (cfr. p. es. Mastrocinque 1999, 346-349; Dasen, Nagy 2012, 305).

³⁴Cfr. Solin 1996, 454; Solin 2003², 945-946. Si ricordi p. es. il Glicone, curiosamente proprio un medico, che fu accusato di aver causato, nel 43 a.C., la morte del console di quell'anno, C. Vibio Pansa, avvelenando la ferita che quest'ultimo aveva ricevuto nel corso della battaglia di *Forum Gallorum* (vd. Cic. *ad Brut.* 1, 6, 2; Suet. *Aug.* 11; cfr. p. es. Münzer 1910; Michler 1968).

³⁵Cfr. p. es. Solin 1995; Buonopane 2002, 81.

³⁶André 1987, 33; Krug 1990, 212; De Filippis Cappai 1993, 65-66; Kobayashi, Sartori 1999, 250; Buonopane 2002, 81.

³⁷Buonopane 2002, 81. Se il nome *Glycon* del medico lunense fosse davvero un riferimento al 'nuovo Asclepio' e fosse stato scelto direttamente dal suo padrone (e successivamente patrono), *L. Tettius*, si potrebbe pensare che quest'ultimo nutrisse qualche simpatia per il culto oracolare istituito da Alessandro di Abonutico o, più in generale, per il neopitagorismo, al quale potrebbe rimandare anche il nome dell'altro medico suo schiavo e poi liberto, *Apollonius*, qualora tale denominazione non fosse da interpretare in chiave teoforica o come allusione a un omonimo medico del passato, ma come diretto riferimento ad Apollonio di Tiana, uno dei più importanti esponenti di tale dottrina filosofica e maestro dell'uomo di cui Alessandro era stato discepolo (Luc. *Alex.* 5). Sul legame di Alessandro di Abonutico con il movimento neopitagorico, cfr. p. es. Jones 1986, 135, 148; Victor 1997, 41-50; Mastrocinque 1999, 342-343; Centrone 2000, 163-165; Kahn 2001, 141-146; Ogden 2002, 61, 69-72; Chaniotis 2004, 7, 10; Elm von der Osten 2006, 142; Sfameni Gasparro 2013, 146-148.

³⁸*CIL* XI 6944; cfr. anche p. es. Nutton 1970, 68; Davies 1972, 11 nr. VIII; Angeli Bertinelli 1978, 8, 26 nn. 25-26 = Angeli Bertinelli 2011, 6-7; Angeli Bertinelli 1979, 32 nr. II e 1, 37 = Angeli Bertinelli 2011, 34 nr. II e 1, 38; Giacomini 1990b, 360 nr. 550; Wilmanns 1995, 173-174 nr. 28; Angeli Bertinelli 2002, 134 = Angeli Bertinelli 2011, 397-398; Frasson 2013, 245-248, con la bibliografia ivi indicata; vd. anche *EDR127003* (F. Frasson).

³⁹Bormann 1926, 1255 *ad* 6944.

⁴⁰Il disegno è presente solo nel manoscritto di proprietà del Comune di Serravalle Scrivia, mentre notizie sul reperto si trovano anche nel manoscritto di proprietà del Comune di Genova e in quello presente nell'Archivio Santo Varni dell'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova. La consultazione dei vari manoscritti è stata possibile grazie alla disponibilità rispettivamente della Dott.ssa Marica Venturino Gambari, delle Dott.sse Patrizia Garibaldi e Anna Maria Pastorino, e della Prof.ssa Laura Fagioli.

⁴¹L'integrazione si deve a Bormann 1926, 1255 *ad* 6944, in cui si opta, però, per la forma *d[upl](iciarius)*. I medici in servizio nelle flotte imperiali erano spesso *duplicarii*: cfr. Kobayashi, Sartori 1999, 256 n. 37.

⁴²*CIL* XI 6965; cfr. anche Podestà 1890, 380 nr. 16 = Podestà 1891, 153 nr. 16; Ferrero 1900, 226 nr. 775; Vulpe 1925, 138, 223 nr. 99; Fabbricotti 1931, 141-142 = Dolci 1988, 110; Angeli Bertinelli 1979, 32 nr. II e 2, 37 = Angeli Bertinelli 2011, 34 nr. II e 2, 38; Giacomini 1990b, 336 nr. 213, 341 nr. 300; Domic Kunić 1996, 105 nr. 10; Frasson 2013, 307-309, con l'ulteriore bibliografia indicata; vd. inoltre *EDR*111184 (F. Frasson). La lastra di marmo bianco, su cui è incisa la dedica funeraria a *M. Epidius Celer*, è attualmente custodita alla Spezia, nel Museo del Castello di S. Giorgio (VI sala, inv. F 50bis).

⁴³L'appartenenza del medico alla flotta ravennate, che il Bormann (1926, 1255 *ad* 6944) aveva ipotizzato sulla base della sicura attestazione a Luni di un *miles* di tale *classis*, sembra essere avvalorata dai residui di lettera che, stando al disegno di Santo Varni, sopravvivevano alla fine dell'ultima riga dell'epigrafe, dove, dopo le parole abbreviate *cl(assis) pr(aetoriae)*, si possono vedere un'asta verticale e, forse, la tenue traccia di un occhiello (R?); cfr. Frasson 2013, 247.

⁴⁴Cfr. Wilmanns 1995, 173; Frasson 2013, 248.

⁴⁵Cfr. Frasson 2013, 246-248.

⁴⁶Si è espresso a favore di questa possibilità Fiebiger 1894, 328 (nessun accenno, però, in Fiebiger 1899); *contra* Ferrero 1900, 221.

Bibliografia essenziale

Alessi 2005 = D. Alessi, *Il percorso museale*, in *La Spezia. Museo del Castello di San Giorgio. Collezioni archeologiche Ubaldo Formentini. Guida alla visita*, a cura di D. Alessi, Cinisello Balsamo 2005, pp. 25-119.

Alexandrescu-Vianu 2009 = M. Alexandrescu-Vianu, *The Treasury of Sculptures from Tomis. The Cult Inventory of a Temple*, in "Dacia", n.sr. 53, 2009, pp. 27-46.

André 1956 = J. André, *Lexique des termes de botanique en latin*, Paris 1956.

André 1985 = J. André, *Les noms des plantes dans la Rome antique*, Paris 1985 (rist. 2010).

André 1987 = J. André, *Être médecin à Rome*, Paris 1987.

Angeli Bertinelli 1978 = M. G. Angeli Bertinelli, *Culti e divinità della romana Luni nella testimonianza epigrafica*, in "Centro Studi Lunensi. Quaderni", 3, 1978, pp. 3-32.

Angeli Bertinelli 1979 = M. G. Angeli Bertinelli, *Soldati lunensi nell'esercito romano*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", n.sr. 19, 1, 1979, pp. 26-39.

Angeli Bertinelli 1980 = M. G. Angeli Bertinelli, *La tribù Galeria di Luna*, in Φιλίας χάριν. *Miscellanea di studi classici in onore di Eugenio Manni*, I, Roma 1980, pp. 115-128.

Angeli Bertinelli 1983 = M. G. Angeli Bertinelli, *Scheda nr. 28*, in *Marmora Lunensia erratica. Mostra fotografica delle opere lunensi disperse* (Sarzana 1983), Sarzana 1983, pp. 97-98.

Angeli Bertinelli 1985 = M. G. Angeli Bertinelli, *Storia della città*, in *Luni* 1985, pp. 9-18.

- Angeli Bertinelli 1999 = M. G. Angeli Bertinelli, *s. v. Luna (3)*, in *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum*, VII, hrsg. von H. Cancik, H. Schneider, Stuttgart-Weimar 1999, col. 508.
- Angeli Bertinelli 2002 = M. G. Angeli Bertinelli, *Il ceto medio nella colonia romana di Luna*, in *Ceti medi in Cisalpina*. Atti del Colloquio internazionale (Milano, 14-16 settembre 2000), a cura di A. Sartori, A. Valvo, Milano 2002, pp. 131-152.
- Angeli Bertinelli 2009 = M. G. Angeli Bertinelli, *Luna, città romana, nella tradizione letteraria antica*, in *Gli antichi e noi. Scritti in onore di Antonio Mario Battezzare*, a cura di W. Lapini, L. Malusa, L. Mauro, Genova 2009, pp. 389-408.
- Angeli Bertinelli 2011 = M. G. Angeli Bertinelli, *Lunensia antiqua*, Roma 2011.
- Aronen 1996 = J. Aronen, *Dragon Cults and νύμφη δράκαινα* in *IGUR 974*, in “Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik”, 111, 1996, pp. 125-132.
- Bandini 1937 = V. Bandini, *Appunti sulle corporazioni romane*, Milano 1937.
- Barrett 1998 = A. A. Barrett, *The Date of Claudius' British Campaign and the Mint of Alexandria*, in “The Classical Quarterly”, n.s.r. 48, 1, 1998, pp. 574-577.
- Beck 2005 = L. Y. Beck (translated by), *Pedanius Dioscorides of Anazarbus. De materia medica*, Hildesheim-Zürich-New York 2005.
- Bertoloni 1850 = A. Bertoloni, *Flora Italica sistens plantas in Italia et in insulis circumstantibus sponte nascentes*, VIII, Bononiae 1850.
- Billault 2010 = A. Billault, *Une biographie singulière: Alexandre ou le faux prophète de Lucien*, in “Revue des études grecques”, 123, 2010, pp. 623-639.
- Billerbeck 1824 = J. Billerbeck (hrsg.), *Flora classica*, Leipzig 1824.
- Bird 2000 = D. G. Bird, *The Claudian Invasion Campaign Reconsidered*, in “Oxford Journal of Archaeology”, 19, 1, 2000, pp. 91-104.
- Black 2000 = E. W. Black, *Sentius Saturninus and the Roman Invasion of Britain*, in “Britannia”, 31, 2000, pp. 1-10.
- Bollini 1975 = M. Bollini, *Le iscrizioni greche di Ravenna*, Faenza 1975.
- Bonacelli 1928 = B. Bonacelli, *La natura e gli Etruschi*, in “Studi Etruschi”, 2, 1928, pp. 427-569.
- Bordenache Battaglia 1988 = G. Bordenache Battaglia, *s. v. Glykon*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, IV, 1, Zürich-München 1988, pp. 279-283; IV, 2, Zürich-München 1988, pp. 161-162.
- Bormann 1926 = E. Bormann, in *CIL XI 2, 2*, Berolini 1926.
- Bricault 2011 = L. Bricault, *Recueil des inscriptions concernant les cultes isiaques (RICIS). Supplément II*, Paris 2011.
- Broughton 1951 = T. R. S. Broughton, *The Magistrates of the Roman Republic*, I, New York 1951.
- Buonopane 2002 = A. Buonopane, *Ceti medi e professioni: il caso dei medici*, in *Ceti medi in Cisalpina*. Atti del Colloquio internazionale (Milano, 14-16 settembre 2000), a cura di A. Sartori, A. Valvo, Milano 2002, pp. 79-92.
- Buonopane 2011 = A. Buonopane, *Un medico in un'iscrizione inedita della Cisalpina*, in “Sylloge Epigraphica Barcinonensis”, 9, 2011, pp. 123-129.
- Capellini 1865 = G. Capellini, *La storia naturale dei dintorni del golfo della Spezia. Cenno storico*, in “Atti della Società italiana di Scienze naturali”, 8, 1865, pp. 303-322.
- Cassia 2008 = M. Cassia, *Christian Medicine and Late Antique Surgery: Illness and Healing in the Maltese Islands and Sicily in 4th-5th Century A.D.*, in *Interconnections in the Central Mediterranean: The Maltese Islands and Sicily in History*. Proceeding of the Conference (St. Julians, Malta 2nd and 3rd November 2007), ed. by A. Bonanno, P. Militello, Palermo 2008, pp. 53-67.
- Castelló 1988 = J. J. Castelló, *Epigrafía romana de Ebusus*, Eivissa 1988.

- Caster, Dauzat 2001 = M. Caster (texte établi par), P.-E. Dauzat (introduction et notes par), *Lucien. Alexandre ou le faux prophète*, Paris 2001.
- Cavalieri Manasse 1992 = G. Cavalieri Manasse, *L'imperatore Claudio e Verona*, in "Epigraphica", 54, 1992, pp. 9-41.
- Cavedoni 1866 = C. Cavedoni, *Annotazioni alle iscrizioni romane della Liguria raccolte ed illustrate dal Can. Prof. Angelo Sanguineti*, in "Opuscoli religiosi, letterarj e morali", sr. 2, 7, 1866, pp. 81-106.
- Centrone 2000 = B. Centrone, *Cosa significa essere pitagorico in età imperiale. Per una riconsiderazione della categoria storiografica del neopitagorismo*, in *La filosofia in età imperiale. Le scuole e le tradizioni filosofiche*. Atti del colloquio (Roma, 17-19 giugno 1999), a cura di A. Brancacci, Napoli 2000, pp. 137-168.
- Chaniotis 2004 = A. Chaniotis, *Wie (er)findet man Rituale für einen neuen Kult? Recycling von Ritualen - das Erfolgsrezept Alexanders von Abonouteichos*, in *Forum Ritualdynamik. Diskussionsbeiträge des SFB 619 »Ritualdynamik« der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg*, hrsg. von D. Harth, A. Michaels, 2004, pp. 1-16 (<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/5103/1/ChaniotisAlex.pdf>).
- Ciampoltrini 1994 = G. Ciampoltrini, *Gli ozi dei Venulei. Considerazioni sulle 'Terme' di Massaciuccoli*, in "Prospettiva", 73-74, 1994, pp. 119-130.
- Cristofori 2000 = A. Cristofori, *Non arma virumque. Le occupazioni nell'epigrafia del Piceno*, Bologna 2000.
- D'Amato 1993 = C. D'Amato, *La medicina*, Roma 1993.
- Dasen, Nagy 2012 = V. Dasen, A. P. Nagy, *Le serpent léontocéphale Chnoubis et la magie de l'époque romaine impériale*, in "Anthropozoologica", 47, 1, 2012, pp. 291-314.
- Davies 1972 = R. W. Davies, *Some More Military Medici*, in "Epigraphische Studien", 9, 1972, pp. 1-11.
- De Filippis Cappai 1993 = C. De Filippis Cappai, *Medici e medicina in Roma antica*, Torino 1993.
- De Robertis 1955 = F. M. De Robertis, *Il fenomeno associativo nel mondo romano. Dai collegi della Repubblica alle corporazioni del Basso Impero*, Napoli 1955.
- Diosono 2007 = F. Diosono, *Collegia. Le associazioni professionali nel mondo romano*, Roma 2007.
- Dolci 1988 = E. Dolci, *Splendida civitas. Il museo lunense privato nelle pagine del manoscritto Fabbriotti*, Sarzana 1988.
- Domić Kunić 1996 = A. Domić Kunić, *Classis praetoria Ravennatum with Special Reflection on Sailors that Origin from Dalmatia and Pannonia*, in "Živa antika", 46, 1996, pp. 95-110.
- Durante 2001 = A. M. Durante (a cura di), *Città antica di Luna. Lavori in corso ...*, Genova 2001.
- Durante 2010 = A. M. Durante, *Città antica di Luna. Lavori in corso 2*, Genova 2010.
- Durante, Gervasini, Landi 2010 = A. M. Durante, L. Gervasini, S. Landi, *Città e territorio: il caso di Luni*, in *Città e territorio. La Liguria e il mondo antico*. Atti del IV Incontro internazionale di storia antica (Genova, 19-20 febbraio 2009), a cura di M. G. Angeli Bertinelli, A. Donati, Roma 2010, pp. 119-153.
- Durante, Landi 2010 = A. M. Durante, S. Landi, *Luni. Nuovi dati per la lettura dell'impianto urbanistico e delle sue trasformazioni*, in Durante, Gervasini, Landi 2010, pp. 122-133.
- Elm 2005 = D. Elm, *Gründung eines Orakels: die Schlange Glykon*, in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA)*, V, Los Angeles 2005, pp. 97-98.
- Elm von der Osten 2006 = D. Elm von der Osten, *Die Inszenierung des Betruges und seiner Entlarvung: Divination und ihre Kritiker in Lukians Schrift »Alexandros oder der Lügenprophet«*, in *Texte als Medium und Reflexion von Religion im römischen Reich*, hrsg. von D. Elm von der Osten, J. Rüpke, K. Waldner, Stuttgart 2006, pp. 141-157.
- Fabbriotti 1931 = C. A. Fabbriotti, *Alcuni cenni circa "il museo lunense" (privato) "Carlo Fabbriotti"*

in Carrara. *Volume unico*, dattiloscritto, 1931.

Fasolini 2006 = D. Fasolini, *Aggiornamento bibliografico ed epigrafico ragionato sull'imperatore Claudio*, Milano 2006.

Ferrero 1900 = E. Ferrero, *Nuove iscrizioni ed osservazioni intorno all'ordinamento delle armate dell'impero romano*, in "Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche", sr. 2, 49, 1900, pp. 165-277.

Fiebiger 1894 = O. Fiebiger, *De classium Italicarum historia et institutis*, in "Leipziger Studien zur classischen Philologie", 15, 2, 1894, pp. 275-461.

Fiebiger 1899 = O. Fiebiger, *s. v. classis (3)*, in PW, RE, III, 2, Stuttgart 1899, coll. 2632-2649.

Frasson 2013 = F. Frasson, *Le epigrafi di Luni romana. I. Revisione delle iscrizioni del Corpus Inscriptionum Latinarum*, Alessandria 2013.

Frasson 2016 = F. Frasson, *La collezione Fabbricotti di antichità lunensi: alcune iscrizioni sepolcrali inedite o riesaminate*, in "Epigraphica", 78, 1-2, 2016, pp. 450-468.

Frere 1987³ = S. S. Frere, *Britannia: a History of Roman Britain*, London-New York 1987³.

Frere, Fulford 2001 = S. Frere, M. Fulford, *The Roman Invasion of A.D. 43*, in "Britannia", 32, 2001, pp. 45-55.

Frova 1973 = A. Frova (a cura di), *Scavi di Luni. Relazione preliminare delle campagne di scavo 1970-1971*, Roma 1973.

Frova 1977 = A. Frova (a cura di), *Scavi di Luni. Relazione delle campagne di scavo 1972 - 1973 - 1974*, Roma 1977.

Gambaro 1985 = L. Gambaro, *Il «portus Lunae»*, in *Luni* 1985, pp. 29-32.

Gambaro 1999 = L. Gambaro, *La Liguria costiera tra III e I secolo a.C. Una lettura archeologica della romanizzazione*, Mantova 1999.

Gara 1991 = A. Gara, *La mobilità sociale nell'Impero*, in "Athenaeum", 79, 2, 1991, pp. 335-358.

Gara 1992 = A. Gara, *La mobilità sociale nell'Impero*, in "Studi Italiani di Filologia Classica", sr. 3, 10, 1-2, 1992, pp. 345-370.

Georges 1869⁶ = K. E. Georges, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, II, Leipzig 1869⁶.

Giacomini 1990a = P. Giacomini, *Anagrafe dei cittadini ravennati*, in *Storia di Ravenna. I. L'ero antico*, a cura di G. Susini, Venezia 1990, pp. 137-222.

Giacomini 1990b = P. Giacomini, *Anagrafe dei classici*, in *Storia di Ravenna. I. L'ero antico*, a cura di G. Susini, Venezia 1990, pp. 321-362.

Gummerus 1932 = H. Gummerus, *Der Ärztestand im römischen Reiche nach den Inschriften. I*, in "Commentationes humanarum litterarum", 3, 6, 1932, pp. 1-108.

Halfmann 1986 = H. Halfmann, *Itinera principum. Geschichte und Typologie der Kaiserreisen im Römischen Reich*, Stuttgart 1986.

Hamonic 1900 = P. Hamonic, *La chirurgie et la médecine d'autrefois d'après une première série d'instruments anciens renfermés dans mes collections*, Paris 1900.

Hanson 2006 = A. Hanson, *Roman Medicine*, in *A Companion to the Roman Empire*, ed. by D. S. Potter, Malden-Oxford-Carlton 2006, pp. 492-523.

Harmon 1925 = A. M. Harmon (ed.), *Lucian with an English Translation*, London-Cambridge (Mass.) 1925.

Hind 1989 = J. G. F. Hind, *The Invasion of Britain in A.D. 43 - An Alternative Strategy for Aulus Plautius*, in "Britannia", 20, 1989, pp. 1-21.

Hind 2007 = J. G. F. Hind, *A. Plautius' Campaign in Britain: An Alternative Reading of the Narrative in Cassius Dio (60.19.5-21.2)*, in "Britannia", 38, 2007, pp. 93-106.

Jackson 1988 = R. Jackson, *Doctors and Diseases in the Roman Empire*, London 1988.

- Jackson 1993 = R. P. J. Jackson, *Roman Medicine: the Practitioners and their Practices*, in *ANRW*, II, 37, 1, Berlin-New York 1993, pp. 79-101.
- Jackson 1995 = R. Jackson, *The Composition of the Roman Medical Instrumentaria as an Indicator of Medical Practice: a Provisional Assessment*, in *Ancient Medicine in its Socio-Cultural Context*. Papers read at the Congress held at Leiden University (13-15 April 1992), ed. by P. J. van der Eijk, H. F. J. Horstmanshoff, P. H. Schrijvers, I, Amsterdam-Atlanta 1995, pp. 189-207.
- Jones 1986 = C. P. Jones, *Culture and Society in Lucian*, Cambridge (Mass.)-London 1986.
- Kahn 2001 = C. H. Kahn, *Pythagoras and the Pythagoreans. A Brief History*, Indianapolis-Cambridge 2001.
- Kent 2007 = S. A. Kent, *Narcissistic Fraud in the Ancient World: Lucian's Account of Alexander of Abonoteichos and the Cult of Glycon*, in "Ancient Narrative", 6, 2007, pp. 77-99.
- Kind 1921 = E. Kind, s. v. *Scribonius (15)*, in *PW, RE*, II A, 1, Stuttgart 1921, coll. 876-880.
- Kobayashi 1988 = M. Kobayashi, *The Social Status of Doctors in the Early Roman Empire*, in *Forms of Control and Subordination in Antiquity*. Proceedings of the International Symposium for Studies on Ancient Worlds (Tokyo, January 1986), ed. by T. Yuge, M. Doi, Tokyo-Leiden-New York-København-Köln 1988, pp. 416-419.
- Kobayashi, Sartori 1999 = M. Kobayashi, A. Sartori, *I medici nelle epigrafi, le epigrafi dei medici*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", 52, 3, 1999, pp. 249-258.
- Krug 1990 = A. Krug, *Medicina nel mondo classico*, trad. it., Firenze 1990.
- Kudlien 1986 = F. Kudlien, *Die Stellung des Arztes in der römischen Gesellschaft. Freigeborene Römer, Eingebürgerte, Peregrine, Sklaven, Freigelassene als Ärzte*, Stuttgart 1986.
- Künzl 1982 = E. Künzl, *Ventosae cucurbitae Romanae? Zu einem angeblich antiken Schröpfkopftypus*, in "Germania", 60, 2, 1982, pp. 513-532.
- Künzl 1983 = E. Künzl, *Medizinische Instrumente aus Sepulkralfunden der römischen Kaiserzeit*, Köln-Bonn 1983.
- Künzl 1996 = E. Künzl, *Forschungsbericht zu den antiken medizinischen Instrumenten*, in *ANRW*, II, 37, 3, Berlin-New York 1996, pp. 2433-2639.
- Künzl 2002 = E. Künzl, *Medizin in der Antike. Aus einer Welt ohne Narkose und Aspirin*, Stuttgart 2002.
- Levick 1990 = B. Levick, *Claudius*, London 1990.
- Liebenam 1890 = W. Liebenam, *Zur Geschichte und Organisation des römischen Vereinswesens. Drei Untersuchungen*, Leipzig 1890.
- Lugli 1917 = G. Lugli, *Via Salaria. Esplorazione di un nuovo tratto del Sepolcreto Salario, fra la via Po e la via Gregorio Allegri*, in "Notizie degli Scavi di Antichità", 1917, pp. 288-310.
- Luni 1985 = Aa. Vv., *Luni. Guida archeologica*, Sarzana 1985.
- Mantovanelli 2012 = L. Mantovanelli (a cura di), *Scribonio Largo. Ricette mediche*, Padova 2012.
- Mastrocinque 1999 = A. Mastrocinque, *Alessandro di Abonoteichos e la magia*, in *Imago antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain. Mélanges offerts à Robert Turcan*, éd. par N. Blanc, A. Buisson, Paris 1999, pp. 341-352.
- Mastrocinque 2008 = A. Mastrocinque, *Firenze, Museo Archeologico Nazionale. Gemme di Luni*, in *Sylloge Gemmarum Gnosticarum. Parte II*, a cura di A. Mastrocinque (= "Bollettino di Numismatica". Monografia 8.2.II), Roma 2008, pp. 81-82.
- Mattingly 2006 = D. Mattingly, *An Imperial Possession. Britain in the Roman Empire, 54 BC-AD 409*, London 2006.
- Maué 1887 = H. C. Maué, *Der praefectus fabrum. Ein Beitrag zur Geschichte des römischen Beamtentums*

- und des Collegialwesens während des Kaiserzeit mit einem Anhang enthaltend die Inschriften*, Halle 1887.
- Mennella, Apicella 2000 = G. Mennella, G. Apicella, *Le corporazioni professionali nell'Italia romana. Un aggiornamento al Waltzing*, Napoli 2000.
- Merkelbach 1995 = R. Merkelbach, *Isis regina - Zeus Sarapis. Die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt*, Stuttgart-Leipzig 1995.
- Michler 1968 = M. Michler, s. v. *Glykon (2a)*, in PW, RE, Suppl. XI, Stuttgart 1968, coll. 673-674.
- Milani 1884-1885 = L. A. Milani, *Dattilotecca lunese*, in “Museo italiano di antichità classica”, 1, 1884-1885, pp. 131-139.
- Miranda 1995 = E. Miranda (a cura di), *Iscrizioni greche d'Italia. Napoli*, II, Roma 1995.
- Mola 1962 = T. Mola, *La scuola di Erofileo. Apollonio Erofileo e gli altri medici che ebbero nome Apollonio (Frammenti e citazioni)*, Roma 1962.
- Mora 1990 = F. Mora, *Prosopographia Isiacae. I. Corpus prosopographicum religionis Isiacae*, Leiden-New York-København-Köln 1990.
- Münzer 1910 = F. Münzer, s. v. *Glykon (2)*, in PW, RE, VII 1, Stuttgart 1910, col. 1469.
- Nutton 1970 = V. Nutton, *The Doctors of the Roman Navy*, in “Epigraphica”, 32, 1970, pp. 66-71.
- Nutton 1972 = V. Nutton, *Roman Oculists*, in “Epigraphica”, 34, 1-2, 1972, pp. 16-29.
- Ogden 2002 = D. Ogden, *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds. A Sourcebook*, Oxford 2002.
- Ogden 2013 = D. Ogden, *Drakōn. Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*, Oxford 2013.
- Osgood 2011 = J. Osgood, *Claudius Caesar. Image and Power in the Early Roman Empire*, Cambridge 2011.
- Petsalis-Diomidis 2010 = A. Petsalis-Diomidis, *Truly Beyond Wonders'. Aelius Aristides and the Cult of Asklepios*, Oxford 2010.
- Pettenò 1996 = E. Pettenò, *Acque termali e medici dell'Africa romana*, in *L'Africa romana. Atti dell'XI convegno di studio (Cartagine, 15-18 dicembre 1994)*, a cura di M. Khanoussi, P. Ruggeri, C. Vismara, I, Ozieri 1996, pp. 385-402.
- Podestà 1890 = P. Podestà, *Sarzana - Nuove scoperte nell'antica Luni*, in “Notizie degli Scavi di Antichità”, 1890, pp. 374-385.
- Podestà 1891 = P. Podestà, *Nuove scoperte nell'antica Luni*, in “Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura”, 18, 1891, pp. 146-160.
- Raffelini 2002 = C. Raffelini, *Archeologia e paleogeografia del Portus Lunae*, in *L'Africa romana. Lo spazio marittimo del Mediterraneo occidentale. Atti del XIV convegno di studio (Sassari, 7-10 dicembre 2000)*, a cura di M. Khanoussi, P. Ruggeri, C. Vismara, II, Roma 2002, pp. 731-752.
- Robert 1981 = L. Robert, *Le serpent Glykon d'Abónouteichos à Athènes et Artémis d'Éphèse à Rome*, in “Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”, 125, 3, 1981, pp. 513-535.
- Robert 1989 = L. Robert, *Opera minora selecta. Épigraphe et antiquités grecques*, V, Amsterdam 1989.
- Rodbertus 1867 = J. K. Rodbertus, *Untersuchungen auf dem Gebiete der Nationalökonomie des klassischen Alterthums*, in “Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik”, 8, 1867, pp. 81-126, 385-475.
- Rozzi Mazza 1988 = A. N. Rozzi Mazza, *Una coppa da salasso romana nella collezione Fabbricotti*, in “Giornale Storico della Lunigiana e del territorio lucense”, n.s.r. 39, 1988, pp. 95-103.
- Sacchi 1997 = F. Sacchi, *L'imperatore Claudio a Luni*, in “Centro Studi Lunensi. Quaderni”, n.s.r. 3, 1997, pp. 3-26.
- Salomone Gaggero 2012 = E. Salomone Gaggero, *Nuovi nomi di dendrophori lunensi? In margine a un frammento poco noto*, in “Epigraphica”, 74, 1-2, 2012, pp. 173-183.

- Salway 1981 = P. Salway, *Roman Britain*, Oxford 1981.
- Sangrisono 2004 = P. Sangrisono, *Ancora il Portus Lunae?*, in “ΑΓΩΓΗ. Atti della Scuola di Specializzazione in Archeologia”, 1, 2004, pp. 211-228.
- Sconocchia 1983 = S. Sconocchia (ed.), *Scribonii Largi compositiones*, Leipzig 1983.
- Sconocchia 1993 = S. Sconocchia, *L'opera di Scribonio Largo e la letteratura medica latina del 1 sec. d. C.*, in *ANRW*, II, 37, 1, Berlin-New York 1993, pp. 843-922.
- Sena Chiesa 1978 = G. Sena Chiesa, *Gemme di Lunì*, Roma 1978.
- Sfameni Gasparro 2013 = G. Sfameni Gasparro, *Oracoli e teologia: praxis oracolare e riflessioni teologiche nella tarda antichità*, in “Kernos”, 26, 2013, pp. 136-156.
- Sforza 1895 = G. Sforza, *Scritti archeologici sulla Lunigiana di Mons. Celestino Cavedoni raccolti e annotati da G. Sforza*, in “Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le province modenesi”, sr. 4, 7, 1895, pp. 1-67.
- Solin 1995 = H. Solin, *Die sogenannten Berufsnamen antiker Ärzte*, in *Ancient Medicine in its Socio-Cultural Context*. Papers read at the Congress held at Leiden University (13-15 April 1992), ed. by P. J. van der Eijk, H. F. J. Horstmanshoff, P. H. Schrijvers, I, Amsterdam-Atlanta 1995, pp. 119-142.
- Solin 1996 = H. Solin, *Die Stadtrömischen Sklavennamen. Ein Namenbuch*, Stuttgart 1996.
- Solin 2003² = H. Solin, *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch*, Berlin-New York 2003².
- Spotorno 1824 = G. Spotorno, *Storia letteraria della Liguria*, I, Genova 1824.
- Susini 1978 = G. Susini, *I culti orientali nella Cispadana. Fonti e materiali*, in *Hommages à Maarten J. Vermaseren. Recueil d'études offert par les auteurs de la Série Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain à Maarten J. Vermaseren à l'occasion de son soixantième anniversaire le 7 Avril 1978*, éd. par M. B. de Boer, T. A. Edridge, III, Leiden 1978, pp. 1199-1216.
- Thornton 2015 = J. Thornton, *Marginalità e integrazione dei Liguri Apuani: una deportazione umanitaria?*, in *Tra marginalità e integrazione. Aspetti dell'assistenza sociale nel mondo greco e romano*. Atti delle giornate di studio (Università Europea di Roma, 7-8 novembre 2012), a cura di U. Roberto, P. A. Tuci, Milano 2015, pp. 89-110.
- Todd 2004 = M. Todd, *The Claudian Conquest and its Consequences*, in *A Companion to Roman Britain*, ed. by M. Todd, Malden-Oxford-Carlton 2004, pp. 42-59.
- Toynbee 1965 = A. J. Toynbee, *Hannibal's Legacy. The Hannibalic War's Effects on Roman Life. II. Rome and her Neighbours after Hannibal's Exit*, London-Oxford-New York-Toronto 1965.
- Toynbee 1983 = A. J. Toynbee, *L'eredità di Annibale. II. Roma e il Mediterraneo dopo Annibale*, trad. it., Torino 1983.
- Tran 2006 = N. Tran, *Les membres des associations romaines. Le rang sociale des collegiati en Italie et en Gaules, sous le haut-empire*, Rome 2006.
- Veny 1965 = C. Veny, *Corpus de las inscripciones baleáricas hasta la dominación árabe*, Roma 1965.
- Victor 1997 = U. Victor (hrsg.), *Lukian von Samosata. Alexandros oder der Lügenprophet*, Leiden-New York-Köln 1997.
- Vidman 1969 = L. Vidman (collegit), *Sylloge inscriptionum religionis Isiacae et Sarapiacae*, Berolini 1969.
- Vives 1971 = J. Vives, *Inscripciones latinas de la España romana. Antología de 6.800 textos*, Barcelona 1971.
- Vulpe 1925 = R. Vulpe, *Gli Illiri dell'Italia imperiale romana*, in “Ephemeris Dacoromana. Annuario della scuola romana di Roma”, 3, 1925, pp. 129-258.
- Waltzing 1895 = J.-P. Waltzing, *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, I, Louvain 1895.
- Waltzing 1899 = J.-P. Waltzing, *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, III, Louvain 1899.

Waltzing 1900 = J.-P. Waltzing, *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, IV, Louvain 1900.

Webster 1980 = G. Webster, *The Roman Invasion of Britain*, London 1980.

Wellmann 1895 = M. Wellmann, s. v. *Apollonios (99-111)*, in PW, RE, II 1, Stuttgart 1895, coll. 148-152.

Wilmanns 1995 = J. C. Wilmanns, *Der Sanitätsdienst im Römischen Reich. Eine sozialgeschichtliche Studie zum römischen Militärsanitätswesen nebst einer Prosopographie des Sanitätspersonals*, Hildesheim-Zürich-New York 1995.

Zucca 1998 = R. Zucca, *Insulae Baliares. Le isole Baleari sotto il dominio romano*, Roma 1998.



Fig. 1 - La Spezia, Museo Civico Archeologico 'U. Formentini', Castello di S. Giorgio. *Cucurbita* bronzea, da Luni (fotografia dell'autore).

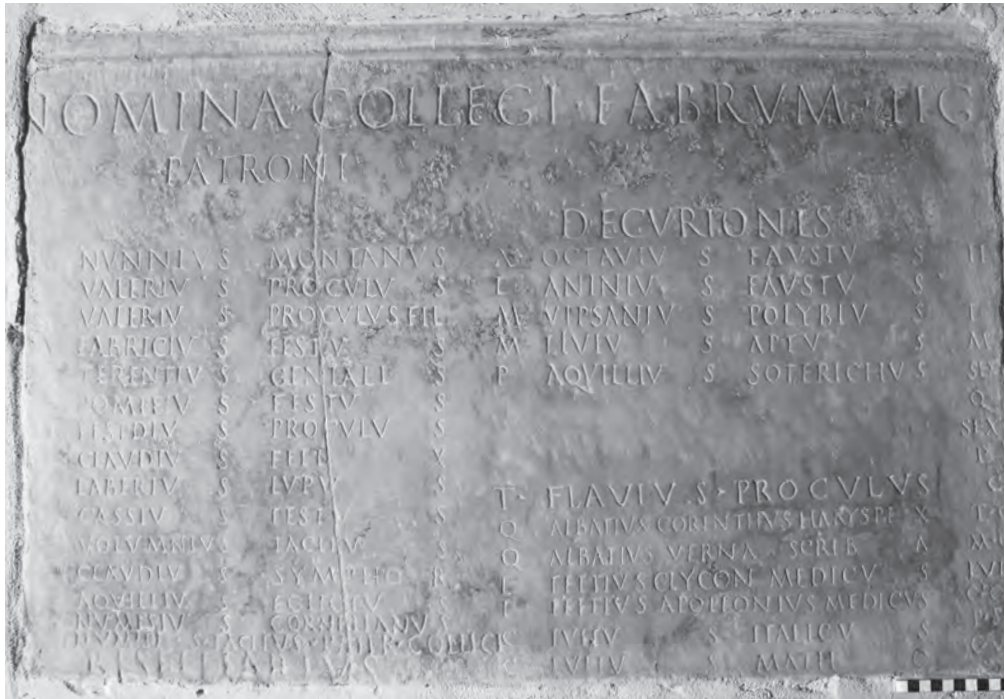


Fig. 2 - Sarzana, Palazzo Magni-Griffi. Lastra marmorea che riporta i nomi dei membri del collegio lunense dei *fabri tignarii*, da Luni (Frasson 2013, p. 113, fig. 87).



Fig. 3 - Sarzana, Palazzo Magni-Griffi. Lastra marmorea che riporta i nomi dei membri del collegio lunense dei *fabri tignarii*, da Luni (particolare; Frasson 2013, p. 113, fig. 87).



Fig. 4 - Constanța, Muzeul de Istorie Națională și Arheologie. Statua marmorea del serpente *Ghycon*, da Constanța (Victor 1997, fig. 1).



Fig. 5 - Ara marmorea con dedica a *Iuppiter (Salutaris?)* posta da un medico della flotta imperiale. Disegno di Santo Varni contenuto nel manoscritto di proprietà del Comune di Serravalle Scrivia, tav. XXI (Frasson 2013, p. 246, fig. 194).

ANTONELLA TRAVERSO, GUIDO BORGHI, AURORA CAGNANA, PAOLA CHELLA, MARTA CONVENTI, PATRIZIA GARIBALDI, EUGENIA ISETTI, IRENE MOLINARI, GIULIO MONTINARI, ANNA MARIA PASTORINO, MARIA FEDERICA PETRACCA, GUIDO ROSSI, ROBERTO SCEVOLA

Ripensando Postumia. Per una revisione dei dati archivistici, bibliografici, epigrafici e un inquadramento delle nuove evidenze archeologiche sulla via Postumia

Riassunto

In questa sede viene presentato il progetto di ricerca, avviato alla fine del 2013 dalla Soprintendenza Archeologia della Liguria in collaborazione con il Museo di Archeologia Ligure di Genova, l'Istituto Italiano per l'Archeologia Sperimentale dal titolo "Ripensando Postumia" attraverso il quale si è avviato un programma di revisione della documentazione bibliografica, epigrafica e cartografica relativa al territorio indicato dalla Tavola di Polcevera, presumibilmente in parte corrispondente al tracciato della Postumia. Nell'ambito del progetto sono state realizzate anche ricognizioni sul territorio nonché alcune verifiche presso toponimi e insediamenti frutto di segnalazioni di eventuali emergenze avvenute nell'ultimo decennio. Nella seconda fase del progetto il team di ricerca è stato affiancato dall'Università di Genova responsabile per il settore di ricerca relativo all'inquadramento storico-epigrafico dei documenti di età romana.

Parole chiave: Via Postumia, analisi multidisciplinare, archeologia del territorio, epigrafia.

Abstract

Here is presented the research project, started at the end of 2013 by the Soprintendenza of Archaeology in collaboration with the Liguria Archeological Museum in Genoa, the Italian Institute for Experimental Archaeology entitled "Rethinking Postumia" through which it has launched a review of the literature, epigraphy and archaeology of the environment indicated by the Tavola di Polcevera, probably in part corresponding to the Postumia route. The project has also been carried out surveys on the landscape as well as certain checks in order of some toponyms and sporadic finds occurred in the last decade. In the second phase of the project the research team has been jointed by the University of Genoa responsible for the research on historical framework about the epigraphic documents from the Roman period.

Keywords: Via Postumia, multidisciplinary analysis, landscape archaeology, epigraphy.

Le origini del progetto

Nell'occasione dell'incontro tenutosi a Genova avente per oggetto la stretta relazione tra il tempo e la memoria, è parso agli scriventi quanto mai opportuno esporre la metodologia e gli obiettivi di un progetto in corso che l'allora Soprintendenza Archeologia della Liguria aveva avviato con la collaborazione del Museo di Archeologia Ligure di Genova, l'Istituto Italiano per l'Archeologia Sperimentale e l'Università di Genova. L'opportunità nasceva dal fatto che il progetto si proponeva di reinquadrare archeologicamente ed archivisticamente nuovi e vecchi dati relativi ad un tema che attraverso il tempo è stato oggetto di dibattito e per il quale hanno giocato un ruolo importante i relitti della memoria: si tratta della questione dibattuta relativa al corso ligure appenninico della Via Postumia.

Il tracciato appenninico di questa via consolare, a differenza di quello padano presumibilmente più lineare, è stato oggetto di studio e quindi di numerose ipotesi, a partire dalla scoperta avvenuta nel primo Cinquecento di uno dei documenti epigrafici di maggiore rilievo per il Nord Italia quale la Tavola di Polcevera¹ nel quale la Via Postumia viene richiamata quattro volte (1: *ad comvalem Caepciemam: ibi termina duo stant circum viam Postumiam*; 2-3 *inde sursum rivo recto Vinelesca: / ibei terminus stat propter viam Postumiam, inde alter trans viam Postumiam terminus stat*; 4: *ex eo termino, quei stat / trans viam Postumiam*); in particolare questi quattro rimandi richiamano tre località (due infatti sono coincidenti) di non facile reperimento nell'attuale entroterra del Genovesato.

Si può quindi affermare che, anche per questo motivo, la comunità degli studiosi non ha mai smesso di affrontare il tema del percorso della via consolare, tanto che recentemente proprio questa via è stata l'oggetto di una specifica esposizione temporanea². Se si prendono in rassegna, a mero titolo esemplificativo, gli studi che da questa recente mostra hanno riguardato la Postumia, se pure sotto diversi aspetti, emerge appunto la vitalità e l'interesse di questo tema sia dal punto di vista storico sia dal punto di vista archeologico³.

In realtà un'analisi più approfondita sui risultati conseguiti da questo progetto, che era nelle sue fasi iniziali nel 2015 in occasione di questo Convegno, è stata pubblicata (settembre 2018), in corso di edizione nell'ambito dei quaderni della Soprintendenza Archeologia ai quali si rimanda (Traverso et alii 2018); in questa sede invece si è scelto di dare conto delle motivazioni generali del progetto, della metodologia utilizzata, dei preliminari risultati conseguiti⁴.

La motivazione sostanziale per la "riapertura del caso" è stato il rinvenimento fortuito di una serie di oggetti in bronzo, certamente pertinenti a corredi tombali che un collaboratore della Soprintendenza recuperò in un campo arato ai limiti della Liguria settentrionale, in comune di Isola del Cantone (*fig. 1*). Il luogo del rinvenimento è rappresentato da un piccolo valico, oggetto già di *survey* da parte

dell'allora funzionario territorialmente competente della Soprintendenza in occasione del quale erano stati rinvenuti alcuni manufatti in pietra verde, oggetto di studio in altra sede⁵. Questo valico, denominato significativamente Colle della Guardia, alla quota di 390 m s.l.m. consente di superare l'ultimo tratto della dorsale appenninica in direzione Nord, verso la Pianura Padana dove si impianta il sito romano di Libarna, il cui cardine massimo, tracciato lungo l'asta del Torrente Scrivia, coincide appunto con il percorso della via Postumia.

In questa serie di manufatti in bronzo, si possono riconoscere numerosi oggetti significativi ai fini del nostro progetto: quattro borchie del tipo a scudetto, due archi di *maskenfebel* ed una terminazione della stessa tipologia di fibule galliche, un disco in lamina punzonata che trova confronti stringenti con il disco di una fibula da Chiavari. La datazione di questo materiale genericamente si colloca tra III e II secolo a.C., ma gli oggetti più significativi sono rappresentati dalle tre protomi umane che presentano confronti stringenti con un primo esemplare già segnalato proprio dal territorio di Isola del Cantone (Pastorino, Pedemonte 1999), un esemplare dal territorio di Libarna (Pastorino, Venturino Gambari 1991), un frammento dalla collina di Granarolo⁶ ed infine due esemplari, forse i meglio conservati, da S. Agata di Pressana in Veneto (Salzani 1990). La fortissima somiglianza tra questi diversi esemplari, pertinenti lo stesso tipo di oggetto, inquadrabili in due varianti differenti, prodotti nella stessa area come sembrano dimostrare alcuni dettagli comuni quali la morfologia della protome umana appiattita tra gli occhi o le terminazioni a pseudomelograno, fa ritenere tutti questi materiali strettamente legati tra loro, etnicamente e storicamente.

Ed è proprio la loro distribuzione territoriale su ampia scala e certamente non casuale, lungo il percorso della via consolare, che induce a interpretare questa tipologia specifica di manufatti quali fossili guida per il transito della Postumia; in direzione Sud-Nord, dal mare verso la pianura.

Il contributo di diverse discipline

A fronte di questo nuovo dato archeologico che ripropone con forza il ruolo dell'Alta Valle Scrivia e quindi anche i passi che da Genova adducono ad essa, è parso quanto mai opportuno rianalizzare le fonti storiche ed archivistiche, reinquadrare le basi cartografiche antiche e riconsiderare morfologicamente il territorio, per poter rivalutare l'opportunità di un percorso alternativo, che prendesse in considerazione il fatto che l'asta fluviale dello Scrivia, attraversa, in senso Nord-Sud quasi diretto, il tratto appenninico più impervio della Liguria e sbocca naturalmente in pianura, proprio attraverso il valico del Colle della Guardia, arrivando a lambire Libarna.

Considerazioni di natura più generale (Russel 2013, 100-101) che assegnano alle

strade romane in tratti montani un limite di pendenza non superiore al 5%, hanno costituito un ulteriore punto critico di quel percorso tradizionale attraverso il Valico della Bocchetta, alla quota di 772 m s.l.m.⁷; questo passo, che era stato indicato come il più probabile giogo di transito appenninico della Postumia, a partire dagli studi di Petracco Sicardi, era stato individuato in virtù della vicinanza con la località di Langasco, identificata come sede della tribù dei *Langenses*, uno dei soggetti implicati nella controversia della Tavola di Polcevera (Petracco Sicardi 1958; Petracca 2019), senza tenerne in debito conto la scarsa agevolezza.

La scelta della Valle Scrivia taglia invece fuori l'opzione Bocchetta, troppo spostata ad Ovest e gravitante verso la zona di Gavi e Novi Ligure, a vantaggio di un percorso lungo l'asta dello Scrivia che sfocia invece in Pianura, in corrispondenza di Libarna. Non è poi cosa da poco il fatto che per passare dalla Val Polcevera, alle spalle di Genova, è sufficiente raggiungere la quota della sella di Orero, ossia 468 m s.l.m., il valico appenninico più basso di Italia, dopo il colle di Cadibona.

Il gruppo di lavoro costituito da diversi specialisti (fig. 2) ha, come primo approccio, proceduto alla revisione dei documenti cartografici conservati nei diversi archivi, operazione che ha subito dato inaspettate sorprese; può valere come esempio tra i molti documenti utili ai fini della ricerca, quanto emerso dalla revisione dei documenti cartografici conservati all'Archivio di Stato ed in particolare dalla *Pianta degli effetti situati sul fiume Secca in Polcevera di S. E. il sig. Lazzaro Maria Cambiaso* del 1761 (ASG); qui sono emerse interessanti novità: proprio in questa carta in corrispondenza della Chiesa di S. Maria di Pedemonte è indicato un toponimo antico "già *Izosecco*"; questo richiamo sorprendentemente coincide con il testo che il Giustiniani, a soli trent'anni dal ritrovamento della Tavola di Polcevera scrive: "*Trovolla un paesano Genuate Agostino di Pedemonte l'anno di 1506 nella valle di polcevera secca nella villa di Izosecco sotto terra cavando con una zappa in una sua possessione*".

Questo testo, che si è scelto di reputare attendibile, se non altro perché redatto a pochi anni dal rinvenimento della tavola, sembra porre un punto fermo sulla *vexata quaestio* relativa al luogo del rinvenimento, identificando l'alto morfologico sul quale ancora oggi sorge la chiesa della SS. Annunziata di Pedemonte, nell'attuale Via Ronco in comune di Serra Riccò con la villa di Izosecco. La tradizionale identificazione del luogo di rinvenimento invece con Pernecco (coincidente per altro con una via ancora così intitolata) pare risalire al fatto che nella Tavola stessa si richiama un Monte *Prenicum* che per altro Petracco Sicardi aveva riconosciuto proprio in loc. Pernecco di Pedemonte, in ogni caso non molto distante dal sito ove sorge la Chiesa della Annunziata.

Così anche la versione secondaria ma comunque ripresa da altri autori circa il rinvenimento in frazione Isola di Pedemonte riportata da studi più recenti, avrebbe collocato il rinvenimento lungo il corso del Sardorella, questa volta più distante

dalla villa di Izozecco, situata immediatamente al di sopra del corso del Secca, su un altro displuvio. Se la Tavola, come pare ora accertato, è stata rinvenuta in sponda idrografica sinistra del Secca, essa si trovava lungo la via naturale che, verso S. Cipriano e poi Costa Fontana, procede per basso crinale al Passo di Crocetta di Orero. Questo dato, inoltre, collima con il fatto che, a poche centinaia di metri dal passo, in frazione Niusci, fu rinvenuto nei primi decenni del secolo scorso un tesoretto monetale composto da migliaia di monete in argento di produzione compresa tra III e I secolo a.C. molte delle quali di probabile produzione locale⁸.

Nell'ambito del presente progetto ci si è quindi chiesti in quale luogo doveva in origine esser collocata la Tavola di Polcevera, arbitrato tra diverse parti, se non in area ben visibile a molti e quindi forse su una strada consolare?⁹ Sono state così puntualmente riviste tutte le località citate nella Tavola, incrociandole con i rinvenimenti archeologici e le indicazioni morfologiche, arrivando così a formulare l'ipotesi di un transito della via lungo la sponda idrografica sinistra del Polcevera, il cui percorso toccherebbe punti quali Manesseno (*lectio facilior* che identifica in *Manicelo* con il medievale *Manicono*, appunto l'odierna Manesseno), come aveva già, se pure a grandi linee, ipotizzato Nino Lamboglia (Lamboglia 1939).

Ed è proprio sulla sponda idrografica sinistra del Polcevera e poi nella Valle del Secca e sulla sponda di S. Cipriano l'areale nel quale si collocano tutti i ritrovamenti archeologici sporadici occorsi negli anni e riferibili ad un arco cronologico compreso tra la tarda protostoria e l'età bizantina.

Per altro sul fondo valle, da Genova fino a Manesseno sembra esser indicato da tutti i documenti medievali e post medievali il tracciato di una *strata o via publica* che si ritrova ad esempio a Rivarolo cfr. atto di vendita registrato dai notai De Sigestro Angelino e Nepitella Joachino del 26 luglio 1258 (Cipollina 1932) o anche nello stesso arcinoto quadro del Grassi che riproduce una veduta tardo quattrocentesca, dove, con precisione encomiabile, viene indicata una larga via su sponda sinistra del Polcevera fino a quella che verosimilmente sembra corrispondere alla Certosa di Rivarolo.

Una strada quindi che da Genova, segnatamente dal miliario rinvenuto a S. Limbania, attraverso la dorsale di Fregoso raggiungeva la Val Polcevera, e dal bivio di Manesseno (*ad fontem ad Manicelo*) raggiungeva la quota di 450 metri della Costa di Orero, lasciando traccia in toponimi quali Costa di Vigo, Vigo di Casanova, Arvigo e Vigomorasso.

Una volta giunta in Valle Scrivia, la direttrice Nord Sud era obbligata lungo i terrazzi che costeggiano il torrente, dove per altro si collocano numerosi rinvenimenti attribuibili ad un periodo compreso tra la romanizzazione e la tarda età imperiale, fino ad entrare, dopo la frazione di Rigoroso di Arquata, nello spazio urbano di Libarna, scandito in direzione Nord Sud, proprio dalla via consolare

Note

¹Giustiniani 1537.

²Tesori 1998.

³Lungi dal volere redigere un regesto degli studi ed a titolo puramente indicativo dell'interesse sul tema "Postumia" si elencano qui gli studi più citati che solamente in questi venti anni hanno avuto per argomento questa via consolare:

Pasquinucci 2014; Launaro 2006-2007; Boccaleri 2006; Mennella 2004; Pasquinucci 2004; Menchelli Pasquinucci 2004; Boccaleri 2002a; Boccaleri 2002b; Cera 2000; Melli 2001; Pasquinucci 1998; Bianchi 1996.

⁴Traverso *et al.* 2018.

⁵Gaggero (in corso di stampa).

⁶Si ringrazia in questa sede il collega ed amico S.L. Trigona per la segnalazione di quest'oggetto tutt'ora inedito.

⁷In realtà questa è la quota attuale dopo che è stata tracciata la via di transito dalla Repubblica di Genova nel 1583, tagliando il passo che originariamente si trovava ad oltre 800 m di quota s.l.m. funzionale ai commerci tra Genova e l'areale di Voltaggio.

⁸Degno di nota ed in corso di approfondimento il riferimento di un filone di galena in frazione di S. Olcese di Serra Riccò ormai esaurito ai primi del 900 (Pipino 2005), quindi molto vicino al luogo del rinvenimento del tesoretto.

⁹In ogni modo per la rilettura della Tavola in questa chiave si rimanda al testo citato Traverso *et al.* 2018, dove i diversi toponimi ricorrenti nel documento epigrafico romano sono reinquadrati alla luce della puntuale verifica morfologica del territorio.

Bibliografia essenziale

Bianchi 1996 = E. Bianchi, *La Tavola di Polcevera e l'occupazione del Genovesato in epoca tardorepubblicana*, in "Archeologia, uomo territorio", 15, 1996, pp. 63-80.

Boccaleri 2002a = E. Boccaleri, *Guida ai luoghi indicati dalla Tavola di Polcevera*, Genova 2002.

Boccaleri 2002b = E. Boccaleri, *Itinerari nel territorio descritto dalla Tavola di Polcevera*, Genova 2002.

Boccaleri 2006 = E. Boccaleri, *Alla ricerca della Via Postumia, Studi e ricerche, Cultura del territorio*, 13, Genova 2006.

Cera 2000 = G. Cera, *La via Postumia da Genova a Cremona*, Roma 2000.

Cipollina 1932 = G. Cipollina, *Regesti di Valpolcevera*, Genova 1932.

Gaggero (in corso di stampa) = L. Gaggero, I. Molinari, A. Traverso, *L'industria in pietra verde dell'alta Valle Scrivia* (in corso di stampa).

Giustiniani 1537 = A. Giustiniani, *Castigatissimi Annali con la loro copiosa tavola ... della eccelsa et Illustrissima Repubblica di Genoa, ... per il Reverendo Monsignore Agostino Giustiniano ...*, Genova 1537.

Lamboglia 1939 = N. Lamboglia, *Liguria romana, Studi storico-topografici*, vol. I, Istituto di Studi Romani, Albenga 1939.

Launaro 2006-2007 = A. Launaro, *La Val Polcevera dalla seconda Età del Ferro alla fine dell'Evo Antico*, in "Riv. I.I.S.L.", LXXII- LXXIII, 2006-2007.

Melli 2001 = P. Melli, *La Liguria Centrale. La Via Postumia*, in *Vie Romane in Liguria*, a cura di R. Luccardini, Genova 2001, pp. 95-102.

Menchelli, Pasquinucci 2004 = S. Menchelli, M. Pasquinucci, *Ibi termina duo stant circum viam Postumiam. La via Postumia tra Genova e Libarna*, in *Insedimenti e territorio: viabilità in Liguria tra I e VII sec.*

d. C.; Atti convegno (2000), Bordighera 2004, pp. 185-202.

Pasquinucci 1998 = M. Pasquinucci, *La via Postumia da Genova a Libarna*, in *Tesori della Postumia. Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, catalogo della mostra, Milano 1998, pp. 213-215.

Pasquinucci 2014 = M. Pasquinucci, *La Tavola del Polcevera e le tribù delle valli di Genova*, in P. Melli (a cura di), *Genova dalle origini all'anno mille*, Genova 2014, pp. 107-112.

Pasquinucci 2004 = M. Pasquinucci, *La sententia Minuciorum e la Valpolcevera: territorio, popolamento, terminatio*, in *I Liguri. Un antico popolo europeo fra Alpi e Mediterraneo*, catalogo della mostra, Genova 2004, p. 476.

Pastorino, Pedemonte 1999 = M.V. Pastorino, S. Pedemonte, *Nuove segnalazioni archeologiche di superficie a Isola del Cantone e primi confronti con la toponomastica antica*, in "Novitate", XIV, 27, 1999, pp. 115-124.

Pastorino, Venturino Gambari 1991 = A.M. Pastorino, M. Venturino Gambari, *La tomba preromana di Libarna: archeologia e restauro di un ritrovamento dei primi del 900*, Novi Ligure 1991.

Petracco Sicardi 1958 = G. Petracco Sicardi, *Ricerche topografiche e linguistiche sulla Tavola di Polcevera*, in "Studi Genuensi", II, 1958, pp. 3-48.

Petraccia 2019 = M.F. Petraccia, *The Polcevera Tablet*, in V. Casella, M.F. Petraccia, *The Roman Senate as arbiter during the second century BC. Two exemplary case studies: the Cippus Abellanus and the Polcevera Tablet*, Turnhout 2019, pp. 133 - 168.

Petracco Sicardi 1985 = G. Petracco Sicardi, *Topografia storica, toponomastica, insediamenti e organizzazione del territorio*, in *I ritrovamenti archeologici dell'alta Val Polcevera*, pp. 87-92.

Pipino 2005 = G. Pipino, *Liguria mineraria*, Ovada 2005.

Russel 2013 = B. Russel, *The Economics of the Roman Stone Trade*, Oxford 2013.

Salzani 1990 = L. Salzani, *Ritrovamenti archeologici nel Veronese*, in "QdAV", VI, pp. 189-195.

Tesori 1998 = *Tesori della Postumia. Percorsi tra archeologia e storia*, guida della mostra (Cremona, Santa Maria della Pietà 1998), Milano 1998.

Traverso et al. 2018 = A. Traverso et al. 2018, *Progetto Postumia: per una revisione della documentazione e dei dati materiali relativi ad un antico sistema viario*, QuadSoprVI, pp. 203-220.



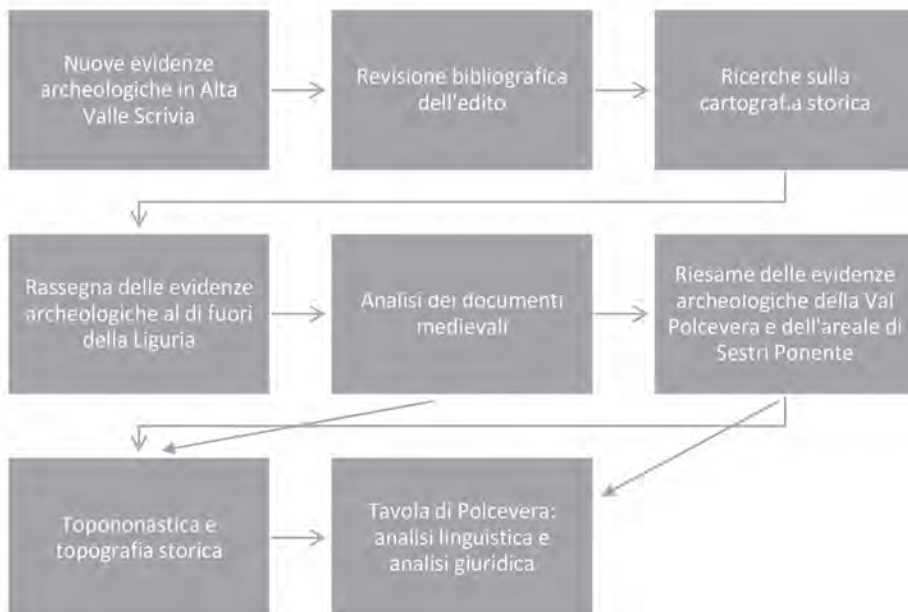
Colle della Guardia



Libarna



S Agata di Pressana



... saltata poemata ...

Memorie iconografiche nelle rappresentazioni pantomimiche

Riassunto

Il contributo prende in considerazione il pantomimo quale possibile veicolo nella trasmissione delle iconografie: gli spettacoli scenici potrebbero, invero, aver contribuito a implementare un repertorio mentale diffuso, costituito da immagini che si fissavano nella memoria e che avrebbero costituito la cultura figurativa comune di committenti e artigiani. Attraverso il confronto congiunto tra fonti letterarie e repertorio figurativo, si propongono alcune riflessioni in merito al ruolo che i pantomimi, capaci di rievocare e/o fissare tipi propri dell'arte plastica ovvero pittorica, hanno svolto nella circolazione delle immagini.

Parole chiave: pantomimi, trasmissione delle iconografie, sarcofagi romani.

Abstract

This paper analyses pantomimes as a possible vehicle for the transmission of iconographies: stage performances may have contributed to the implementation of a common mental repertoire, consisting of images fixed in the memory; these images would constitute a common figurative culture of both patrons and artisans. By comparing literary sources and figurative repertoire, I offer some observations on the role that pantomimes – able to evoke and / or set characteristic types of plastic or painted art – have had in the transmission of iconographies.

Keywords: pantomimes, transmission of iconographies, Roman sarcophagi.

“Non appena Vanhove ebbe pronunciato l'ultima riga del dramma, si accasciò su un'antica sedia come quella raffigurata nel David, mentre sullo sfondo quattro littori passavano trasportando il corpo di Tito. ‘Ogni Parigino’, scrive Von Halem, ‘riconobbe il dipinto di David; ognuno riconobbe subito l'intenzione di onorare così l'artista in pubblico, di fronte alla nazione’”¹: è con queste parole che viene ricordata la rappresentazione del *Brutus* di Voltaire nel 1790, allorché gli attori propongono sul palco un *tableau-vivant* del celebre dipinto omonimo di Louis David, esibito a Parigi alla vigilia della Rivoluzione nel 1789².

Sulla scorta delle suggestioni offerte dal mondo teatrale moderno e

contemporaneo, dove la pratica di rievocare sulla scena ‘immagini mobili’ chiaramente riconducibili a capolavori pittorici o scultorei sembra essere tutt’altro che ignota³, piace – nello spirito del presente volume variamente dedicato alla memoria – soffermare l’attenzione sui pantomimi, un genere di spettacolo nato in epoca augustea e che godette di un travolgente successo nel corso dell’età imperiale, soprattutto tra il II e il III secolo d.C.⁴: si trattava di una forma di rappresentazione teatrale, con accompagnamento musicale, che prevedeva un coro impegnato nel canto e un danzatore che, con una maschera sul viso dalla peculiare bocca serrata⁵, mimava un racconto unicamente con i movimenti del corpo e i gesti delle mani; l’attore solitamente impersonava più ruoli in successione, in una sorta di vero e proprio assolo, mentre meno frequente era la presenza di un secondo danzatore cui erano riservati ruoli gregari, seppur esplicativi della scena rappresentata. Escludendo – per ovvie ragioni – le potenzialità legate all’uso della parola, il pantomimo doveva dunque fare ricorso a soluzioni gestuali e a *schemata* dal forte valore semantico, risultando in tal modo strettamente interconnesso alle arti figurative. E dunque la possibilità che anche tra tali forme di spettacolo e il mondo delle immagini a esse coevo s’instaurino mutevoli interconnessioni⁶, induce a riflettere sull’eventuale ruolo giocato dalle *performances* sceniche nella diffusione, unitamente ad altri canali di trasmissione⁷, di un repertorio mentale condiviso di *soggetti, temi e schemi* che si sarebbero fissati nella memoria collettiva di committenti e artigiani⁸. In effetti, che il genere pantomimico fosse piuttosto versatile, in grado cioè di rivolgersi sia al grande pubblico sia a gruppi ristretti di notabili e intellettuali⁹, è cosa nota ai più ed è confermata dalla pluralità di “luoghi” preposti alla sua messa in scena: non solo edifici di spettacolo, ma anche strade o piazze, oltre che *domus* e ville¹⁰.

Ora, se è vero che l’esperienza teatrale, lungi dall’essere completamente effimera, riesce a fissare nella memoria un’impressione ancora maggiore rispetto a un testo scritto¹¹, è plausibile credere che le rappresentazioni sceniche possano in qualche modo aver contribuito al perdurare in età imperiale della fortuna nell’immaginario collettivo di un racconto a carattere mitologico o della sua conoscenza anche in ambiti geografici differenti¹². I pantomimi attingevano a piene mani dal variegato patrimonio mitologico, come ben illustra il lungo elenco di leggende che, secondo Luciano, avrebbero costituito materia per le azioni¹³. Gli interpreti conoscevano dunque molto bene le diverse *fabulae*, tanto da essere percepiti come dei veri e propri *didaskaloi*: il ruolo esercitato in tal senso dalle *performances* teatrali è reso esplicito da Libanio, che ne sottolinea l’importanza addirittura come forma di istruzione delle masse¹⁴. Offrendo di fatto un efficace compendio della mitologia nota, gli spettacoli contribuivano a fissare nell’immaginario collettivo, rendendole celebri, determinate versioni mitologiche¹⁵. Ben si comprendono a questo punto le lamentele di Macrobio, allorché rimprovera ai pantomimi di aver concorso,

unitamente alle arti figurative, a diffondere in tutto l'impero una versione a suo dire fallace dell'amore tra Enea e Didone¹⁶.

La possibile influenza esercitata dai pantomimi nel mondo delle immagini a livello di *soggetti e temi* è stata a più riprese suggerita nella letteratura archeologica: il fenomeno sembra variamente ravvisabile nella produzione musiva, allorché alcuni episodi mitologici che fanno riferimento a tradizioni secondarie non altrimenti note nel repertorio, godono di un rinnovato fervore nella media e tarda età imperiale, riprese come sono da una parte dalla tradizione pantomimica e rifluite dall'altra nei mosaici¹⁷; ma simili considerazioni sono scaturite anche da un recente riesame dei contornati a soggetto epico-mitologico¹⁸, giacché nella loro eterogeneità le storie rappresentate – alcune inseribili in una consolidata tradizione altre invece più innovative – potrebbero essere in parte riconducibili all'influsso esercitato proprio dagli spettacoli scenici. In questa prospettiva d'indagine i sarcofagi, prodotti tra la tarda età traianea e il periodo severiano, si rivelano particolarmente funzionali, giacché offrono uno dei più ampi compendi di mitologia nota in età imperiale: molte delle leggende scolpite sui rilievi funerari trovano infatti riscontro nel repertorio a disposizione degli attori, tanto che la critica ha addirittura riconosciuto in alcuni casi un influsso diretto degli spettacoli sulle composizioni legate alla morte¹⁹. Un esempio interessante del fenomeno sembra essere fornito dalla vicenda adulterina di Marte e Venere. L'episodio è raffigurato sulla cassa di un sarcofago urbano proveniente da Roma e databile nel 160 d.C. ca.²⁰ (*fig. 1*): qui i due amanti, ancora sulla *kline*, tentano di fuggire con movimenti goffi e pieni di vergogna dall'imbarazzante situazione creatasi; a mostrare il segreto incontro agli dei appositamente chiamati a convegno è lo stesso Vulcano, forse intento a indicare la scena con il braccio destro ormai perduto. Se la tradizione figurativa greca ignora quasi del tutto la maliziosa storia, parimenti il repertorio romano della prima età imperiale si concentra sul motivo della coppia legittima, senza alcun riferimento all'adulterio, mettendola in scena in due grandi soluzioni²¹: in vesti istituzionali e ufficiali, con Venere seduta dignitosamente abbigliata e Marte in armi (*fig. 2*); in un più intimo momento di idillica passione, con gli dei felicemente congiunti e circondati da amorini²² (*fig. 3*). Sarà solo con alcuni medaglioni ad *applique* gallo-romani pressoché coevi al sarcofago²³, che verrà nuovamente scelto il motivo dello svelamento dei fedifraghi. Ebbene, da Luciano veniamo a conoscenza di un celebre attore che, in età neroniana, “danzò da sé solo l'adulterio di Afrodite con Ares, la spiata di Elio, l'insidia e la cattura da parte di Efesto, dell'uno e dell'altro, di Afrodite ed Ares nella rete delle catene, la presenza sul posto di tutti gli dèi ad uno ad uno, la vergogna di Afrodite, la soggezione le suppliche di Ares”²⁴; ma che il tema continuasse a essere presente sui palcoscenici ancora nella tarda età imperiale è confermato da Sidonio Apollinare, che lo ricorda tra i vari spettacoli messi in scena: *seu Martem simulat modo in catenas missum*

*Lemniacas*²⁵. Difficile è a questo punto sfuggire all'idea che le rappresentazioni pantomimiche, al di là della letteratura²⁶, abbiano contribuito a diffondere, se non addirittura a fissare nella memoria collettiva rendendola celebre, una versione del mito che evidentemente si imposta rifluendo nel repertorio figurativo²⁷. Simili spunti potrebbero essere forniti anche dal motivo del Sole che, sul limitare destro di un sarcofago urbano proveniente da Ostia e raffigurante la caduta di Fetonte²⁸, piange la morte del figlio (fig. 4). Si tratta di un momento ignoto alla precedente tradizione iconografica²⁹, che doveva però essere particolarmente amato dai pantomimi se lo stesso Tertulliano, criticando il genere, ricorda come *luget Sol filium detractum de caelo laetantibus vobis*³⁰; del resto, che la caduta del giovane auriga fosse un tema adatto alla rappresentazione scenica è pure confermato da Luciano, che lo cita nel suo lungo elenco di storie a disposizione degli attori: “in Italia ci sono l'Eridano, Fetonte e le sorelle divenute pioppi, addolorate e piangenti lacrime di ambra”³¹. Gli spettacoli scenici sembrano dunque configurarsi come un momento importante per la conoscenza di determinate tradizioni mitiche che, imprimendosi nella memoria collettiva, sarebbero poi state richieste dalla committenza per la decorazione dell'ultimo giaciglio del corpo³².

Ma se è possibile suggerire un influsso dei pantomimi sulle scelte figurative a livello tematico, vale la pena interrogarsi sull'eventuale ruolo svolto dagli spettacoli scenici nel fissare nell'immaginario comune determinati schemi. E invero il secondo importante aspetto che interessa particolarmente in questa sede è il fatto che gli attori, ricorrendo a formule gestuali codificate, possano parimenti aver contribuito a implementare un repertorio mentale diffuso costituito da pose e movimenti caratteristici. Invero le *performances* erano basate, oltre che sulla danza, sull'arte mimica³³: come informano prima Plutarco³⁴ e poi Libanio³⁵, a parti più marcatamente coreografiche si alternavano momenti in cui i movimenti degli interpreti si concludevano in scene “sospese”, quasi cristallizzate. Tali porzioni di spettacolo dovevano essere fortemente espressive e, fors'anche, capaci di rievocare tipi propri dell'arte plastica o pittorica³⁶; esemplificative in questo senso sono le parole di Plutarco relativamente agli attori che avendo arrangiato il proprio corpo nell'aspetto di Apollo, di Pan o di una Baccante conservavano tale apparenza quasi fossero figure in un dipinto³⁷. I pantomimi modellavano se stessi sulla scorta di *schemata* stabiliti altamente significanti³⁸, i medesimi schemi che caratterizzavano verisimilmente note composizioni figurate, fossero esse statuarie o pittoriche, e di conseguenza ben riconoscibili dagli spettatori giacché parte di un sistema semantico ampiamente condiviso. E questa sorta di tenzone instaurata con l'opera d'arte, che arriva addirittura a prendere le forme di un'imitazione più o meno consapevole e di cui rimane velatamente traccia nelle fonti letterarie³⁹, può divenire un importante veicolo nella trasmissione delle iconografie. Si ponga mente, ad esempio, all'episodio della vendetta di Altea, quale è raffigurato sulle

casse di una decina di sarcofagi urbani databili tra la seconda metà del II secolo d.C. e la prima metà di quello successivo⁴⁰ (fig. 5). L'immagine della regina, che con una mano dà la morte a Meleagro e con l'altra si ripara dalla vista di ciò che ella stessa sta compiendo, si contraddistingue per il forte impatto scenico e non trova, a quanto mi è noto, precedenti nella tradizione iconografica⁴¹; tale schema mostra però puntuali risposdenze con la descrizione che Ovidio fornisce nelle *Metamorfosi* (*dextraque aversa trementi funereum torrem medios coniecit in ignes*⁴²), dove l'aspetto patetico della gestualità è parimenti esasperato. Le tangenze tra i due piani narrativi, difficilmente riconducibili all'influenza del testo scritto su una produzione a carattere seriale come quella funeraria che si rischierebbe di trasporre nel passato un *modus operandi* meglio noto per epoche più recenti, portano semmai a supporre la presenza di una tradizione figurativa a noi non altrimenti pervenuta, ma che da una parte viene registrata da Ovidio e, dall'altra, rifluisce sulle casse dei sarcofagi. Non senza interesse in questa prospettiva è il fatto che il poeta di Sulmona ricordi come alcune delle sue opere siano divenute in Roma *saltata poemata*⁴³: piace di conseguenza credere che parte importante nella diffusione di uno schema iconografico dal forte impatto teatrale abbiano giocato proprio i pantomimi, cui il testo ovidiano potrebbe aver fornito la base per alcune rappresentazioni sceniche⁴⁴; del resto, che nel repertorio a disposizione degli attori non mancassero anche "Altea, Meleagro, Atalanta, il tizzone" è confermato da Luciano⁴⁵.

Un simile ordine di considerazioni sembra essere suggerito dall'immagine di Filomela, raffigurata su un rilievo proveniente da Intercisa probabilmente pertinente, più che a un sarcofago, alla decorazione di un edificio funerario⁴⁶ (fig. 6). La Pandionide, colta mentre mostra la testa del piccolo Iti a un Tereo infuriato che rovescia la mensa ignominiosa, palesa ancora una volta inequivocabili risposdenze con il racconto delle *Metamorfosi* (*prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum misit in ora patris*⁴⁷). L'immagine di Filomela, che potremmo definire "teatrale", rappresentata com'è di prospetto, ben potrebbe riecheggiare la dimensione degli spettacoli scenici. Si potrebbe dunque, anche in questo caso, credere che i rimandi precisi tra lo schema iconografico e il testo di Ovidio rechino traccia di una tradizione figurativa, che può aver trovato nei pantomimi un ulteriore veicolo di trasmissione, giungendo così lungo il *limes* pannonico. Tuttavia, l'unicità dell'immagine all'interno del più ampio orizzonte figurativo non solo funerario⁴⁸, induce a non escludere la possibilità che essa sia stata non solo trasmessa, ma addirittura codificata sui palcoscenici, dove il mito sembra aver goduto di una certa fortuna se, ad esempio, già Giovenale ricorda una pantomima dal titolo *Filomela* e Apuleio riferisce di una *fabula saltica* dal medesimo soggetto⁴⁹. Gli spettacoli scenici contribuivano evidentemente a implementare un repertorio mentale costituito da immagini che si fissavano nella memoria e che avrebbero

poi costituito la cultura figurativa degli scalpellini.

Pur nella consapevolezza che le riflessioni proposte si basano su lacerti di indizi fatti dialogare tra loro con metodo filologico, esse offrono comunque alcuni spunti relativamente alla formazione del repertorio e al rapporto, piuttosto complesso, che intercorre tra committenti e artigiani nel più ampio ambito legato alla circolazione di una cultura figurativa condivisa, cui attingere a seconda delle precipue necessità espressive⁵⁰. Si ricordi infatti che se la scelta dei soggetti e dei temi mitologici è da ascrivere alla volontà degli acquirenti, di contro le modalità della loro messa in scena sono da ricondurre alla cultura figurativa delle maestranze, oltretutto alle personali capacità.

E dunque se le suggestioni sin qui proposte colgono nel segno è plausibile credere che i pantomimi contribuissero alla conoscenza di soggetti e temi mitologici, fissando così un patrimonio culturale collettivo a disposizione della committenza per i propri bisogni comunicativi; il fenomeno è del resto sottolineato nelle fonti letterarie, tanto da lasciar supporre che gli spettacoli scenici abbiano potuto decretare la fortuna dell'uno o dell'altro mito (o versione), anche in una prospettiva precipuamente geografica⁵¹. Ma, dall'altra parte, ricorrendo a modelli figurativi ben presenti nella mente degli spettatori, i pantomimi possono divenire un importante veicolo anche nella trasmissione di schemi iconografici: gli spettacoli concorrevano infatti alla diffusione di immagini che si fissavano nella memoria, costituendo in tal maniera un comune e condiviso repertorio di *schemata* cui avrebbero attinto gli artigiani⁵².

Soggetti, temi, figure di danza e schemi iconografici tra loro intimamente uniti; immagini di memoria e memoria di immagini dell'antico che perdurano a lungo se così venne descritta la maestria di Geneviève Stebbins che, tra la fine XIX e gli inizi del XX secolo, nelle proprie coreografie modellava se stessa sulla scorta celebri schemi desunti dal repertorio statuario di età classica: “stava di fronte al palcoscenico e mentre il piano era suonato da qualcuno non visibile, lentamente assumeva le forme di Venere Genitrice. Un momento dopo ondeggiava delicatamente da una parte all'altra e divenne il Satiro che suona il flauto. Il pubblico deliziato applaudiva entusiasta e allora la Sig.ra Stebbins ondeggiava graziosamente nella statua di Melpomene”⁵³.

*Giulia Salvo è dottore di Ricerca e attualmente borsista presso l'Università degli Studi di Padova.

Note

¹Cit. in Lada-Richards 2004, 27-28 (traduzione dall'inglese a cura di chi scrive).

²Lada-Richards 2004, 27.

³Spunti in questo senso sono forniti in Lada-Richards 2003, 21-33; Lada-Richards 2004, *passim*; Hall 2004 (con attenzione alle recezioni del classico nelle *performances* moderne e contemporanee).

⁴La bibliografia sui pantomimi è molto vasta, ci si limita pertanto a citare come punto di partenza: Rotolo 1957; Pasquato 1976, 137-165; Garelli 2007. Per un'analisi del genere, le caratteristiche precipue, le modalità di messa in scena: Molloy 1996; Jory 1996, soprattutto per le occorrenze iconografiche. Si veda ora anche: Cadario 2009; Dunbabin 2014 e 2016; Colpo, Salvo 2018.

⁵Specificatamente per le maschere indossate durante le *performances*: Jory 2001.

⁶"If the stage provides a model to the plastic artist, the reverse is also true, with actors modeling themselves on works of art": Lada-Richards 2004, 27.

⁷Quali, ad esempio, il citazionismo mnemonico o l'osservazione degli originali, i modelli su supporto mobile, l'illustrazione libraria; per una panoramica sulla trasmissione delle iconografie nel mondo antico punti di partenza sono: Ghedini 1997; Settis 2006, entrambi con precedente e ricca bibliografia; specificatamente per i sarcofagi si veda anche Salvo 2015, 91-97.

⁸Sulla formazione di una memoria "popolare" (intesa come collettiva) si vedano le considerazioni in Wiseman 2014. Sulla memoria culturale fondamentale Assmann 1992.

⁹Sull'importanza e il ruolo "culturale" all'interno della società romana della cosiddetta *middle class*, si rimanda a Mayer 2012.

¹⁰Cfr.: Pasquato 1976, 137-138 e *passim*; Ghedini 2016, 312.

¹¹Cfr. Hall 2004, 69.

¹²"La pantomime a probablement contribué à fixer, sous l'Empire, les versions de mythes que la tragédie attique s'était attachée à diversifier: dans ce genre, ce n'était plus le *mythos* et son originalité littéraire que l'on privilégiait, mais la représentation gestuelle de l'*èthos* et du *pathos*": Garelli-François 2004, 118.

¹³Luc. *Salt.* 37 e sgg., ivi: "la materia per l'azione è fornita interamente [...] dalla storia antica, ricuperata prontamente nella memoria e decorosamente rappresentata: e infatti, a cominciare subito dal Caos e dalla prima formazione dell'universo fino ai tempi di Cleopatra l'egizia, il danzatore deve conoscere tutto" (traduzione a cura di V. Longo; un'analisi del testo di Luciano è recentemente offerta in Garelli-François 2004). A tale catalogo poco aggiunge qualche secolo dopo Libanio (*Or.* 64), nella sua apologia in difesa del genere (su cui ancora fondamentale, Molloy 1996). Va tuttavia precisato che le rappresentazioni sceniche potevano avere come oggetto anche episodi storici o ispirati alla vita quotidiana (Ghedini 2016, 311-312). In generale, sulle tematiche dei pantomimi si rimanda a: Pasquato 1976, 155-158.

¹⁴Lib. *Or.* 112; ma cfr. anche Lattanzio (*inst.* 5, 10, 16) e Agostino (*serm.* 241, 5, 5). In generale su questo argomento: Dunbabin 2016, 107-110; spunti anche in Vössing 1997, 479-483.

¹⁵Cadario 2009, 12-13.

¹⁶*Quod ita elegantius autore digessit, ut fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas [...] ut pictores fictoresque et qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies, hac materia vel maxime in effigiandis simulacris tamquam unico argumento decoris utantur, nec minus histrionum perpetuis et gestibus et cantibus celebretur: Macr. Sat.* 5, 17, 5. E invero, se nel repertorio iconografico della prima età imperiale i due amanti, raffigurati per lo più abbracciati in uno schema piramidale, godono di un periodo di moda come istruiscono alcuni esempi pittorici provenienti dal comprensorio campano (Provenzale 2008, 17 e sgg.),

nel corso della media e soprattutto tarda età imperiale la coppia viene nuovamente messa in scena con soluzioni fortemente connotate da un punto di vista erotico (tra tutti, ci si limita qui a ricordare il mosaico da una villa di Low Ham in Britannia, databile nel 330 d.C.; Dunbabin 1999, 96-97).

¹⁷In particolare Dunbabin 2014 e 2016. Ma si vedano già le suggestioni avanzate per i mosaici di Antiochia, il centro più fiorente per questo genere di rappresentazioni sceniche, in: Rotolo 1957, 71 e sgg. (ivi: “non deve essere trascurato un fattore indiretto, diciamo così di *mediazione*, che il pantomimo può aver esercitato nei riguardi del mosaico, col riproporre alla attenzione dei musaicisti temi della mitologia portati sulla scena pantomimica”); Pasquato 1976, 155-157. Cfr. ora anche Colpo, Salvo 2018.

¹⁸Per una rilettura della produzione in questa prospettiva: Ghedini 2016.

¹⁹Così in particolare Zanker, Ewald 2008, 38; ma soprattutto: Turcan 1978, 1722 (che ipotizza esplicitamente un’origine teatrale dell’immaginario mitologico dei sarcofagi romani); Huskinson 2008 (che riconosce, tuttavia con motivazioni non sempre convincenti, un’influenza diretta dei pantomimi sulle forme di rappresentazione figurativa); spunti anche in Salvo 2015, 95-97 e 100-101.

²⁰Grottaferrata, Abbazia; Robert 1904, 240-241, nr. 195; Sichtermann, Koch 1975, 24, nr. 13; Sichtermann 1992, 91, nr. 6; Salvadori, Baggio 2011, 89-90 (con una rilettura del manufatto alla luce della descrizione delle *Metamorfosi* di Ovidio).

²¹Così come attestato in alcune composizioni pittoriche (Provenzale 2008, 57-86) e relative alle produzioni di lusso (da ultime Salvadori, Baggio 2011, 84, con bibliografia precedente).

²²Per un’analisi della coppia divina in età augustea imprescindibile è Zanker 1989, 208-215; una sintetica panoramica sui diversi significati che il soggetto mitologico assume nell’arco di poche generazioni, dalla fine del I secolo a.C. a quello immediatamente seriore, con una breve apertura anche al II secolo d.C., cfr. Colpo 2012, 71-73.

²³Databili tra la fine del I e il II secolo d.C. e prodotti lungo la valle del Rodano: Lione, Museo Nazionale, da *Lugdunum*, I secolo d.C. (Audin, Jeancolas 1969, 181-182; Audin, Vertet 1975, 106-107); New York, Metropolitan Museum of Arts, da Vienne (Audin, Jeancolas 1969, 182-183; Audin, Vertet 1975, 109).

²⁴Luc. *Salt.* 63 (traduzione a cura di V. Longo).

²⁵Sidon. *carm.* 23, 289-290.

²⁶Del più noto scandalo accorso alla corte olimpica si dà per la prima volta ampia notizia in *Od.* 8, 266-363, che fissa l’impalcatura generale della storia a cui le fonti successive si atterranno senza particolari varianti. Tra la fine del I secolo a.C. e i primi anni del I secolo d.C., Ovidio si diletta nel narrare, con profusione di dettagli “mondani”, la vicenda in: *am.* 1, 9, 39-40; *ars* 2, 561-588; *met.* 4, 169-189; *trist.* 2, 377-378. E proprio nel corso del I secolo d.C. la storia di Marte e Venere sembra godere di particolare fortuna, giacché molteplici sono le citazioni relative al momento dell’adulterio, come testimoniano: Prop. 2, 32; Stat. *silv.* 1, 2, 51-60, *Theb.* 2, 269-273 e 3, 260-280; Iuv. 4; Mart. 5, 7.

²⁷Sul parallelismo tra le scene facenti parte della rappresentazione pantomimica e quanto scolpito sulla cassa del sarcofago si veda Huskinson 2008, 95.

²⁸Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, 210-220 d.C.; da ultimi Zanker, Ewald 2008, 331-333 (con precedente bibliografia).

²⁹Nella letteratura il motivo è descritto unicamente, almeno a quanto ci è noto, nelle *Metamorfosi* di Ovidio (2, 329-330: *nam pater obductos luctu miserabilis aegro condiderat vultus*).

³⁰Tert. *apol.* 15, 2.

³¹Lucianus *Salt.* 55 (traduzione di V. Longo).

³²Cfr. Cadario 2009, 13: “il repertorio dei pantomimi contribuì non poco al processo di standar-

dizzazione delle versioni del mito riscontrabile alla fine del mondo antico”.

^{35c}“La danza [...] è una scienza mimetica e descrittiva”: Luc. *Salt.* 36 (traduzione a cura di V. Longo).

³⁴Plut. *Moralia* 747C, secondo cui le pantomime, come già la danza, si compongono sia di movimenti sia di *schemata* e tali posizioni statiche si caratterizzano come la conclusione dei movimenti.

³⁵Lib. *Or.* 64, 118, in cui si sottolinea come uno degli aspetti più interessanti della *performance* pantomimica era costituita dal fatto che i movimenti rapidi compiuti dagli attori terminavano in posizioni statiche e, proprio nell’immobilità della posizione, l’immagine presentava se stessa.

³⁶Sulle connessioni che si instaurano tra il mondo del pantomimo e l’arte visiva cfr.: Molloy 1996, *passim*; Huskinson 2008, 88-89 e *passim* (con particolare attenzione al repertorio funerario); Salvo 2015, 95-97; ma soprattutto fondamentale è Lada-Richards 2003 e 2004. Nella medesima prospettiva si colloca l’analisi condotta in Catoni 2005, 133 e sgg., seppur incentrata sul ruolo di comunicazione e trasmissione di *schemata* nella danza del mondo greco.

³⁷Plut. *Moralia* 747c.

³⁸Interessante in questo senso è la citazione di Sidonio Apollinare (*carm.* 23, 263 e sgg.: *loquente gestu notu, crure, genu, manu, rotatu toto in schemate vel semel latebit*).

^{39c}“Non è lontana nemmeno dalla pittura e dalla scultura, ma vediamo che imita in particolare l’armonia di proporzioni loro propria, al punto che né Fidia, né Apelle sembrano superarla”: Luc. *Salt.* 35 (traduzione a cura di V. Longo); ma cfr. anche *ibidem* 62. Altrettanto significativo è l’uso da parte di Nonno di Panopoli di verbi pertinenti alla sfera delle arti figurative per descrivere passi o figure di danza in *D.* 5, 105-107; 19, 198 e sgg. (in particolare vv. 205-210 e 215-218). Ma si veda pure: Lib. *Or.* 64, 116 e 118; Aristaen. 1, 26, 7-11 (“devo dire che sei [...] forse un pittore? La verità è che i tuoi movimenti dipingono la realtà [...] tu che ti servi, invece che dei colori e della lingua, dei gesti della tua mano versatile e di svariate posture”; traduzione a cura di A.T. Drago). Sul motivo della comparazione o addirittura competizione tra l’opera d’arte e la danza nel mondo greco cfr. Catoni 2005, 209 e sgg.

⁴⁰Si contano in tutto nove ricorrenze. Il tema è attestato negli esemplari appartenenti al gruppo di sarcofagi con compianto funebre sul corpo di Meleagro, generalmente ubicato sulla cassa, e a quello con trasporto del corpo dell’eroe, per lo più posto sui rilievi laterali; Salvo 2015, 293-298, nrr. Mel 01, Mel 05-07, Mel 11-14, Mel 17.

⁴¹Per un’analisi del repertorio figurativo relativo a Meleagro si rimanda a Salvo 2012; Salvo 2015, 201-208.

⁴²Ov. *met.* 8, 511-512.

⁴³Ov. *trist.* 2, 519 (*et mea sunt populo saltata poemata saepe*) e 5, 7, 25-30 (*carmina quod pleno saltari nostra theatro, versibus et plaudis scribis, amice, meis: nil equidem feci – tu scis hoc ipse – theatris, [...] non tamen ingratus est, quodcumque oblivia nostri impedit et profugi nomen in ora refert*).

⁴⁴Sul fatto che taluni dei componimenti ovidiani, in particolare proprio le *Metamorfosi*, possano aver offerto la base per la creazione di rappresentazioni pantomimiche si rimanda a: Ingleheart 2008 (specificatamente per l’episodio della vendetta di Altea, cfr. 213-214); Garelli 2013; sul rapporto tra il poema ovidiano e il mondo della danza, con particolare riferimento ai pantomimi, si veda: Vial 2013.

⁴⁵Luc. *Salt.* 50 (traduzione a cura di V. Longo); ma cfr. anche Lib. *Or.* 64, 67.

⁴⁶Budapest, Nationalmuseum, II secolo d.C., da Intercisa; Robert 1919, 501; Bieber 1925, 16-17; Toynbee 1977, 405; Schefold, Jung 1988, 75; Touloupa 1994, 528, nr. 16; Salvo 2015, 274-276 e *passim*.

⁴⁷Ov. *met.* 6, 658-659.

⁴⁸Per un’analisi della tradizione iconografica relativa al mito di Tereo, Procne e Filomela si rimanda a Salvo 2015, 270-274.

⁴⁹Iuv. 7, 92 e Apul. *apol.* 78. Ma cfr. anche Luciano (*Salt.* 40: “E le figlie [...] di Pandione e le cose

che subirono e che fecero in Tracia”; traduzione a cura di V. Longo) e Claudiano (*in Eutropium* 2, 362: *bi tragicos meminere modos; his fabula Tereus*). Anche Sidonio Apollinare (*car.* 23, 278 e sgg.) non dimentica di citare, tra le storie oggetto di messa in scena, le lamentazioni di Filomela e il dilaniamento del piccolo Iti.

⁵⁰Alcune riflessioni, soprattutto in rapporto ai gusti della cosiddetta *middle class*, sono fornite in Mayer 2012.

⁵¹Nel medesimo solco s’inseriscono le recenti considerazioni di F. Ghedini sull’influenza esercitata dagli spettacoli scenici nella diffusione di una serie di soggetti epico-mitologici raffigurati sui contornati (Ghedini 2016, soprattutto 311-314). Il ruolo esercitato in questo senso dagli spettacoli pantomimici è pure sottolineato in Wiseman 2014, 56-57.

⁵²*Contra* Cadario 2009, 48-51, che sfuma maggiormente l’identità tra schema iconografico e schema danzato.

⁵³Lada-Richards 2003, 23-24 (traduzione dall’inglese a cura di chi scrive).

Bibliografia essenziale

Assmann 1992 = J. Assmann, *La memoria culturale*, Torino 1992.

Audin, Jeancolas 1969 = A. Audin, L. Jeancolas, *Le médaillon des amours de Mars et Venus*, in “Bulletin des Musées et Monuments Lyonnaise”, 1969, pp. 181-183.

Audin, Vertet 1975 = A. Audin, H. Vertet, *Médaillons d’applique à sujets religieux des vallées du Rhône et de l’allier*, in “Gallia”, XXX, 1972, pp. 235-258.

Bieber 1925 = M. Bieber, *Tereus*, in “Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung”, I, 1925, pp. 11-18.

Cadario 2009 = M. Cadario, *L’immagine di una vedetta del pantomimo: l’altare funebre di Teocritus Pylades (CIL V 5889) tra Lodi e Milano*, in “Stratagemmi. Prospettive teatrali”, 9, 2009, pp. 11-62.

Catoni 2005 = M. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005.

Colpo 2012 = I. Colpo, *Dèi e uomini amano*, in *Metamorfosi. Miti d’amore e di vendetta nel mondo romano*, catalogo della mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei, 29 settembre – 1 dicembre 2012), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, G. Salvo, Padova, 2012, pp. 87-99.

Colpo, Salvo 2018 = I. Colpo, G. Salvo, *Immagini in movimento. Pantomimi e repertorio figurato: forme di una stessa narrazione*, in “Eidola. International Journal of Classical Art History”, 15, 2018, pp. 103-116.

Dunbabin 1999 = M.D.K. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge 1999.

Dunbabin 2014 = M.D.K. Dunbabin, *Mythology and Theatre in the Mosaics of the Graeco-roman East, in Using Images in Late Antiquity*, ed. by S. Birk, T.M. Kristensen, B. Poulsen, Oxford & Philadelphia 2014, pp. 227-252.

Dunbabin 2016 = M.D.K. Dunbabin, *Theater and Spectacle in the Art of the Roman Empire*, Ithaca and London 2016.

Garelli 2007 = M.-H. Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Leuven 2007.

Garelli 2013 = M.-H. Garelli, *Les Métamorphoses d’Ovide: un texte à danser dans l’antiquité?*, in *Présence de la danse dans l’antiquité. Présence de l’antiquité dans la danse*, Actes du colloque (Clermont-Ferrand, 11-13 décembre 2008), éd. par R. Poignault, Clermont-Ferrand 2013, pp. 93-118.

Garelli-François 2004 = M.-H. Garelli-François, *La pantomime antique ou les mythes revisités: le répertoire de Lucien (Danse, 38-60)*, in “Dioniso”, 3, 2004, pp. 108-119.

Ghedini 1997 = F. Ghedini, s.v. *Trasmissione delle iconografie*, in “Enciclopedia dell’arte antica classica e orientale”, suppl. II, V, 1997, pp. 824-837.

- Ghedini 2016 = F. Ghedini, *I contornati a soggetto epico mitologico: scelte tematiche e iconografiche*, in *Suadente nummo vetere. Studi in onore di Giovanni Gorini*, a cura di M. Asolati, B. Callegger, A. Saccocci, Padova 2016, pp. 301-320.
- Hall 2004 = E. Hall, *Towards a Theory of Performance Reception*, in "Arion", 3, 12.1, 2004, pp. 51-89.
- Huskinson 2008 = J. Huskinson, *Pantomime Performance and Figured Scenes on Roman Sarcophagi*, in *New Directions in Ancient Pantomime*, ed. by E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008, pp. 87-109.
- Ingleheart 2008 = J. Ingleheart, *Et mea sunt populo saltata poemata saepe (Tristia 2.519): Ovid and the Pantomime*, in *New Directions in Ancient Pantomime*, ed. by E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008, pp. 198-217.
- Jory 1996 = J. Jory, *The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime*, in *Roman Theater and Society*, ed. by W. J. Slater, Michigan 1996, pp. 1-27.
- Jory 2001 = J. Jory, *Some cases of mistaken identity? Pantomime masks and their context*, in "Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London", 45, 2001, pp. 1-20.
- Lada-Richards 2003 = I. Lada-Richards, "Mobile Statuary": *Refractions of Pantomime Dancing from Callistratus to Emma Hamilton and Andrew Ducrow*, in "International Journal of the Classical Tradition", 10, 2003, pp. 3-37.
- Lada-Richards 2004 = I. Lada-Richards, *Μῦθων Εἰκῶν: Pantomime Dancing and the Figurative Arts in Imperial and Late Antiquity*, in "Arion", 3, 12.2, 2004, pp. 17-46.
- Mayer 2012 = E. Mayer, *The Ancient Middle Classes. Urban Life and Aesthetics in the Roman Empire, 100 BCE–250 CE*, London 2012.
- Molloy 1996 = M.E. Molloy, *Libanius and the Dancers*, Hildesheim-Zürich-New York 1996.
- Pasquato 1976 = O. Pasquato, *Gli spettacoli scenici in S. Giovanni Crisostomo. Paganesimo e Cristianesimo ad Antiochia e Costantinopoli nel IV secolo*, Roma 1976.
- Provenzale 2008 = V. Provenzale, *Echi di propaganda imperiale in scene di coppia a Pompei. Enea e Didone, Marte e Venere, Perseo e Andromeda*, Roma 2008.
- Robert 1904 = C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III.2, Berlin 1904.
- Robert 1919 = C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs. Einzelmythen*, III.3, Berlin 1919.
- Rotolo 1957 = V. Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, Palermo 1957.
- Salvadori, Baggio 2011 = M. Salvadori, M. Baggio, *Lo svelamento di Marte e Venere: fra repertorio iconografico e narrazione ovidiana*, in "Eidola. International Journal of Classical Art History", 8, 2011, pp. 79-95.
- Salvo 2012 = G. Salvo, *Meleagro e la caccia calidonia: echi ovidiani nel repertorio iconografico*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova 2012, pp. 149-159.
- Salvo 2015 = G. Salvo, *Miti scolpiti, miti narrati. Riflessioni sulla produzione di sarcofagi romani tra arte e letteratura*, Padova 2015.
- Schefold, Jung 1988 = K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988.
- Settis 2006 = S. Settis, *Il Papiro di Artemidoro: un libro di bottega e la storia dell'arte antica*, in *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 8 febbraio-7 maggio 2006), a cura di C. Gallazzi, S. Settis, Milano 2006, pp. 20-65.
- Sichtermann 1992 = H. Sichtermann, *Die mythologischen Sarkophage. Apollon bis Grazien*, Berlin 1992.
- Sichtermann, Koch 1975 = H. Sichtermann, G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen 1975.
- Touloupa 1994 = E. Touloupa, s.v. *Prokne et Philomela*, in "LIMC", VII, 1994, pp. 527-529.
- Toynbee 1977 = J.M.C. Toynbee, *Greek Myth in Roman Stone*, in "Latomus", XXXVI.2, 1977, pp. 343-413.

Turcan 1978 = R. Turcan, *Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire*, in "Aufstieg und Niedergang der römischen Welt", II, 16.2, 1978, pp. 1700-1735.

Vial 2013 = H. Vial, *Danser la Métamorphose, danser les Métamorphoses*, in *Présence de la danse dans l'antiquité. Présence de l'antiquité dans la danse*, Actes du colloque (Clermont-Ferrand, 11-13 décembre 2008), éd. par R. Poignault, Clermont-Ferrand 2013, pp. 119-146.

Vössing 1997 = K. Vössing, *Schule und Bildung im Nordafrika der Römischen Kaiserzeit*, Bruxelles 1997.

Wiseman 2014 = T.P. Wiseman, *Popular Memory*, in *Memoria romana. Memory in Rome and Rome in Memory*, ed. by K. Galinsky, Michigan 2014, pp. 43-62.

Zanker 1989 = P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989.

Zanker, Ewald 2008 = P. Zanker, B.C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino 2008.



Fig. 1 - Grottaferrata, Abbazia. Sarcofago urbano con lo svelamento di Marte e Venere (Sichtermann 1992, tav. 4.1).



Fig. 2 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Affresco con Marte e Venere raffigurati come una coppia aristocratica, da Pompei, VII 2, 23 Casa dell'Amore punito (Colpo 2012, p. 96).



Fig. 3 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Affresco con Marte e Venere amanti, da Pompei, VII 9, 47 Casa delle Nozze d'Ercole (Colpo 2012, p. 97).



Fig. 4 - Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek. Sarcofago urbano con il mito di Fetonte, a destra il compianto del Sole per la morte del figlio, da Ostia (Zanker, Ewald 2008, p. 88).



Fig. 5 - Parigi, Museo del Louvre. Sarcofago urbano con il mito di Meleagro, a sinistra la vendetta di Altea (Zanker, Ewald 2008, p. 70, fig. 51).



Fig. 6 - Budapest, Nationalmuseum. Rilievo funerario con il mito di Tereo, Procne e Filomela, da Intercisa (Robert 1919, tav. CXXXIII.424).

Bache Bene Venies...

*Sopravvivenza e rinascita di Dioniso tra antichità e rinascimento
nel disegno RF 524 attribuito a Jacopo Bellini*

Riassunto

L'analisi di un disegno del XV secolo dall'autografia dibattuta (RF 524 attribuito a Jacopo o a Giovanni Bellini) permette di osservare la trasmissione di alcuni modelli iconografici antichi, riferibili all'ambito delle raffigurazioni dei cortei bacchici. Si tratta di un interessante esempio di ricezione, conservazione e variazione della memoria visiva del mondo antico in ambito Rinascimentale.

Parole chiave: Jacopo Bellini, Giovanni Bellini, epigrafia, cortei bacchici, Rinascimento.

Abstract

The analysis of a XVth century drawing, whose autography has been long debated (RF 524, which is currently preserved at the Louvre and is attributed to Jacopo or Giovanni Bellini), permits to observe the transmission of some ancient iconographic models that can be attributed to the ambit of bacchic cortege representation. This involves an interesting example of reception, conservation and variation of the visual memory regarding the ancient world in the Renaissance.

Keywords: Jacopo Bellini, Giovanni Bellini, epigraphy, Bacchic cortege, Renaissance.

Quando si considera la questione della ricezione dell'antico nell'arte rinascimentale non si possono trascurare, tra i diversi documenti disponibili, le due raccolte superstiti di disegni di Jacopo Bellini. La preziosa collezione fornisce l'occasione di analizzare come un pittore del '400 valutasse e rielaborasse, spinto da un vivo interesse per le antichità, i temi e le figure del mondo pagano, secondo la concezione sempre più diffusa all'epoca che vedeva nella *imitatio*, *aemulatio* e *renovatio* tre tappe fondamentali nel cammino di riscoperta e ricreazione della cultura antica.

Nel presente lavoro si tratterà di un foglio esterno alle due raccolte, variamente attribuito ora alla mano di Jacopo o alla sua cerchia, ora a quella del figlio Giovanni.

Quale sia il nome dell'autore, appare comunque chiara, come si dirà, la parentela tra questo centone antiquario ed il corpus dell'opera attribuibile a Jacopo e Giovanni Bellini.

Prima di trattare nello specifico del foglio in questione è utile ricordare, per sommi capi, le vicende che hanno portato oggi i due preziosi volumi di Jacopo Bellini a fare parte rispettivamente della collezione del British Museum e di quella del Louvre. La raccolta oggi di proprietà del British Museum, composta di 101 fogli, compare citata per la prima volta nel testamento della vedova di Jacopo, nel 1471, quando passò in eredità al figlio Gentile e da questi poi venne al fratello Giovanni. A quanto sappiamo anche dopo la morte di Giovanni Bellini, nel 1516, il volume non si mosse dall'area veneta dove risulta ancora nel 1855 al momento dell'acquisto da parte del British. Assai più difficoltosa da ricostruire è la storia del volume di 93 fogli oggi custodito presso il Louvre. Sappiamo che come il precedente entrò in possesso di Gentile Bellini a seguito del lascito testamentario materno, nel 1471. Una consolidata tradizione vuole poi che la raccolta seguisse Gentile durante il suo viaggio presso la corte di Maometto II (1479-80) dove sarebbe rimasto perché venduto o donato da Gentile al Sultano. Tale notizia che ha goduto di una ampia fortuna ha suscitato recentemente dei dubbi da parte di alcuni studiosi che hanno rilevato come la comparsa della raccolta nel 1728, a Izmir (Smirne), potrebbe lasciare supporre che si sia mosso dal territorio veneto attraverso l'opera di mercanti¹ e che non vi sia stata nessuna donazione, non attestata né dalle fonti contemporanee, né da inventari, né da indicazioni poste sull'album di disegni. Dato certo è che nel 1884 il Louvre acquistò l'importante volume. Tale raccolta non costituisce però la totalità dei disegni superstiti riconducibili a Jacopo Bellini e alla sua cerchia in mano al museo parigino, esistono infatti anche una serie di fogli separati di difficile collocazione.

Nel 1872, dieci anni prima che il Louvre entrasse in possesso dell'album dei disegni di Jacopo Bellini, il collezionista Horace His de la Salle stabilì di donare gran parte della sua raccolta di disegni al Museo del Louvre. Alla morte del mecenate, nel 1878, il fondo His de la Salle andava così a costituire uno dei principali nuclei di quello che è oggi il patrimonio del Cabinet des Art graphiques del museo parigino. Tra le molte opere importanti vi è in particolare un disegno (catalogato RF 524, *fig. 1*) che ritengo sia da prendere in grande considerazione. Nell'inventario, stilato dallo stesso de la Salle, veniva descritto come disegno di Anonimo Italiano della fine del XV secolo a soggetto antico. Oggi la maggioranza degli studiosi lo attribuisce alla mano di Jacopo Bellini, del quale His de la Salle possedeva senza dubbio alcuni disegni, mentre una parte più limitata della critica avanzò l'ipotesi che si trattasse piuttosto del figlio di Jacopo Giovanni².

Devo rilevare brevemente alcuni indizi che perlomeno parrebbero dimostrare

che Giovanni era a conoscenza di questo disegno³. Prima di tutto un indizio di carattere paleografico e di parziale corrispondenza testuale, mi riferisco al confronto tra l'iscrizione che appare, incisa sopra un sarcofago, nella parte bassa del disegno e il testo parzialmente visibile sulla balaustra del Sangue del Redentore, custodito alla National Gallery. In secondo luogo un indizio grafico ovvero l'estrema somiglianza tipologica tra la testa del giovane sormontante l'iscrizione nel disegno del Louvre e la testa di giovane posta sopra una iscrizione, a carattere imperiale, nella predella del San Terenzio nella pala di Pesaro di Giovanni Bellini.

In questa occasione voglio però concentrarmi sul resto del disegno che ritengo sia un piccolo, ma importante esempio di trasmissione della memoria, anzi di memorie.

Devo comunque ripartire dal già citato sarcofago, nella parte bassa del disegno. Che si tratti di Giovanni e ancora più se di Jacopo questa risulta ad oggi la più antica attestazione di un sarcofago poi indicato a Roma, presso il Quirinale, nel XVI secolo nel Codex Coburgensis e nel Codex Pighianus⁴. Questo sarcofago, oggi perduto, ha avuto un discreto successo nell'ambito pittorico come dimostrano riproduzioni, complete o parziali⁵. Il disegno del Louvre presenta però rilevanti differenze rispetto a quanto trasmesso dai Codici che sono, a buon diritto, da considerarsi i testimoni fededegni.

- L'assenza nel disegno del Louvre degli eroti reggitori di fiaccole, risultando il sarcofago decurtato alle due estremità dove compaiono le figure di due centauri;
- il busto centrale, alla apparenza un romano togato d'età adulta, risulta invece un mezzobusto dall'aspetto decisamente giovanile nel disegno del Louvre come nella predella di San Terenzio
- e infine, un punto certo non marginale, la assenza in tutte le riproduzioni conosciute del sarcofago, della iscrizione posta, nel disegno del Louvre, sotto il mezzobusto: infatti tutte le altre versioni note del sarcofago presentano al di sotto del busto centrale due mascheroni affrontati.

Parlando però ancora di parziali varianti, di particolare interesse risultano le due scene laterali del sarcofago. A destra, questa volta in modo quasi identico rispetto alle altre versioni trasmesse, la Leda, secondo un modello di grande successo ampiamente tramandato fin dalla antichità e che poi ha generato una ricca serie di esempi, anche illustri, che ne hanno fatto una sorta di immagine codificata⁶. Dall'altra parte una immagine meno diffusa e tale scarsa diffusione è forse alla base del curioso esito che troviamo nel sarcofago del disegno belliniano. I Codici trasmettono infatti l'immagine del rapimento di Ganimede, pendant ideale della vicenda della Leda⁷, ma nel disegno del Louvre l'immagine è decisamente mal interpretata, segno anche

di una probabile dipendenza da una fonte intermedia, piuttosto che da un rilievo autoptico da parte dell'autore. Nel disegno del Louvre il giovane dal cappello frigio⁸ è sostituito da un uomo maturo, barbuto, più assimilabile alla figura di un Fiume. Tale rappresentazione fece sì che il Fiocco, studiando il disegno e evidentemente all'oscuro delle altre versioni, ritenesse che si fosse innanzi ad una immagine di Giove⁹. La difficoltà di interpretazione è spia della scarsa diffusione di tale modello iconografico per la vicenda di Ganimede. Di fatto questo tipo di immagine, nella codificazione del mito, costituisce se non una rarità certo una scelta poco frequente rispetto a modelli più canonici trasmessi dall'antico alle generazioni successive¹⁰. La versione conservata sul sarcofago oggi perduto trova giusto certe corrispondenze, ma solo parziali, in alcuni esempi antichi ed è certo modello poco diffuso¹¹.

La parte superiore del disegno (*fig. 2*, sezione A) sembrerebbe, come vedremo a breve, da ricollegare ad un blocco tematico unitario, ovvero quello dei cortei bacchici. Si tratta del tema preponderante del centone antiquario e costituisce una sorta di riassunto di immagini che andranno poi a rappresentare un modello ampiamente diffuso nel Rinascimento e oltre.

Iniziamo dal corteo bacchico rappresentato nella parte superiore. Già in antico il tema aveva una diffusione vastissima, prova ne siano le numerose attestazioni che possediamo ancora oggi con tutta una serie di interessanti varianti. Una prima osservazione mostra che il disegno del Bellini si riferisce con tutta probabilità ad una versione precisa, una delle varie codificate nel corso della produzione di tale genere di rilievo. Non si può infatti parlare di una genericità perché se si confronta con alcuni esempi emergono dei particolari discordanti che segnalano come quello conservato nel disegno del Louvre sia la riproduzione di una tipologia specifica. Si potrebbe comunque sospettare che si tratti di un montaggio di più versioni, ma in realtà, per fortuna, possediamo ancora oggi almeno un esemplare che è riconducibile alla tipologia raffigurata in questo disegno. Mi riferisco al corteo bacchico conservato sopra un sarcofago oggi a Berlino¹². In comune con il disegno del Bellini ha davvero molto, a partire dalla direzione verso la quale si svolge l'azione, aspetto questo che differisce dalla quasi totalità delle altre attestazioni, passando poi per la disposizione delle figure e l'aspetto generale. Parlare di una visione diretta o da un buon calco potrebbe essere comunque incauto, ma perlomeno la fonte per questa parte del disegno deve essere stata di buona qualità e molto ben leggibile. Permangono senza dubbio differenze, ma la parentela tra il disegno ed il rilievo appare innegabile.

Riferimenti bacchici si riconoscono in altre parti del disegno. Troviamo infatti altre figure riconducibili a questo tema, solo in una veste più frammentaria o abbozzata. Prendiamo ad esempio la figura solitaria (*fig. 2*, sezione B), forse la medesima abbozzata poco sopra (*fig. 2*, sezione C). Anche in questo caso siamo di fronte, a

mio parere, a personaggi da ricondursi ad una scena tipica della serie dedicata alle vicende di Dioniso. Se infatti escludiamo la possibilità che si tratti di precedenti tentativi di riprodurre il satiro posto a guida del carro, cosa che sembrerebbe da escludersi per le evidenti differenze nelle rispettive pose, allora dobbiamo forse pensare al soggetto del Pan ubriaco, trasportato a spalla da un compagno di bevute, gruppo a volte accompagnato da una terza figura intenta a tirare la coda del satiro ubriaco¹³. Nel presente caso Bellini avrebbe riprodotto parzialmente il solo Pan lasciando perdere le figure di contorno.

Passiamo infine alle figure collocate sopra il sarcofago. La presenza nel disegno di figure o statue collocate sopra un sarcofago richiama alla memoria, per non andare troppo lontano, un bel disegno di Jacopo Bellini facente parte dell'album posseduto oggi dal British Museum: sopra un sarcofago dove vediamo raffigurata una battaglia di centauri il disegnatore ha collocato la statua di un cavallo alato, forse un unicorno, che trasporta sul dorso due figure. Al di sotto del cavallo, sulla copertura del sarcofago, si intravede quel che resta di un gruppo di satiri¹⁴. La pratica di collocare sopra i sarcofagi altre figure quali fossero gruppi statuari non è dunque insolita nell'ambito dei disegni attribuibili alla cerchia dei Bellini.

Risulta però di una certa difficoltà individuare con certezza il modello della figura a destra, in piedi e con le braccia protese verso un albero (*fig. 2*, sezione D). Di fatto non ho trovato un parallelo preciso nella serie dedicata ai rilievi bacchici (alla quale penso comunque si debba a logica riferire anche questa figura, soprattutto tenendo conto il suo “pendant” che diremo tra poco). Penso però che sia possibile ipotizzare che si tratti di una figura ispirata ad un personaggio femminile, intento a porre una corona di fiori sopra un'erma; si tratta di una tipologia presente in vari sarcofagi¹⁵. In questo caso nel disegno sarebbero state apportate notevoli modifiche, trasformando in un personaggio maschile la figura femminile¹⁶.

Il gruppo collocato a sinistra (*fig. 2*, sezione E) è invece di assai più semplice lettura e identificazione e ha goduto di una ampia presenza in epoca antica. Si tratta della raffigurazione del giovane Dioniso tra le braccia di Sileno. L'immagine forse più nota è quella di un dipinto proveniente da Ercolano, ma è di più antica origine, già in ambito greco, e se si osservano i sarcofagi bacchici si possono incontrare diversi esempi¹⁷ di questo gruppo e alcune variazioni sul tema¹⁸. Interessante è rilevare come, cronologicamente in prossimità della possibile datazione di questo disegno, le due figure principali di questo ultimo gruppo appaiano, rielaborate, nella decorazione posta su di un edificio ne *La Nascita della Vergine* di Bartolomeo di Giovanni Corradini (Fra Carnevale), oggi al Metropolitan di New York¹⁹, dove però si possono notare differenze dei tratti del volto del Sileno, certo più ingentilito (*fig. 3*).

Perché la scelta di questi due gruppi sopra il sarcofago? Una selezione casuale? Se l'identificazione avanzata è corretta sospetto che la vicinanza dei due gruppi, collocati

sopra l'ideale sarcofago, vada piuttosto ricondotta ad un modello preciso, ancora oggi attestato sopra un sarcofago conservato a Roma nel Museo Nazionale²⁰, dove la scena del Sileno ed il giovane Dioniso è collocata a seguito della figura femminile intenta a decorare un'erma (*fig. 4*). Il disegno potrebbe dipendere, per questa parte, proprio da una ulteriore esempio di tale tipologia, con alcune varianti apportate dal Bellini, ovvero la posizione invertita dei due gruppi e la trasformazione di una figura femminile drappeggiata in una figura maschile non più intenta a decorare di fiori un'erma, ma a distendere entrambe le braccia verso un albero.

Per quanto riguarda le due figure di centauri ai lati del sarcofago si deve ricordare che sempre tra i disegni di Jacopo Bellini nell'album oggi al British²¹ compaiono già due centauri in pose simili, collocati anche in quel caso a mo' di decorazione ai lati di un altare, saremmo dunque davanti all'ennesimo esempio di riutilizzo di elementi differenti nella costruzione del centone antiquario.

Una grande questione è se si sia di fronte ad un centone composto da molteplici soggetti tra loro separati o se si debbano individuare due nuclei unitari non solo tematicamente (il sarcofago del giovane e il ciclo dionisiaco) ma anche per supporto di provenienza, ovvero se queste raffigurazioni bacchiche vadano ricondotte ad un unico rilievo posto sopra un sarcofago, magari con la presenza, lungo i due lati brevi, dei due gruppi rappresentati sopra il sarcofago del Louvre. In realtà prendendo in considerazione l'insieme e ponendolo a paragone con casi noti viene più il sospetto che si tratti non solo di episodi distinti, ma anche di supporti differenti, andando così a fare di queste raffigurazioni una selezione di momenti tratti da più rilievi bacchici di varia natura e non la fedele copia di un unico supporto.

In conclusione. Quella che narra il disegno del Louvre è una storia della memoria, anzi delle memorie tramandate nel corso dei secoli, ma è anche il racconto di comprensibili amnesie e interessanti ricostruzioni; è inoltre l'esempio della azione che il tempo ha sopra queste memorie, ora rendendole quasi inviolabili quali modelli iconografici universalmente noti, ora confondendole e mischiandole come le lingue degli uomini.

*Donato Fasolini è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi del Molise.

Note

¹Sulla vicenda si veda il recente contributo di Chong 2005, 113.

²Si tratta del numero 19 nella catalogazione riportata nello studio di Marine de Bayser. Nella collezione di His de la Salle veniva definito “ècole italienne fin du xv siecle”. Purtroppo, a differenza di altre opere attribuite a Jacopo Bellini in mano del collezionista di questo disegno non possediamo alcun dato in merito alla data e località di acquisizione da parte di His de la Salle. Vd. de Bayser 2008.

³Per una discussione più ampia in merito ai legami tra questo centone antiquario e Giovanni Bellini e, più in generale, al rapporto tra Giovanni Bellini e le antichità vd. Fasolini 2016.

⁴Codex Pighianus (Ms. Lat. 61, fol. 319r) e Codex Coburgensis (Lat. Fol. 4).

⁵Ad esempio ad opera di Luca Cambiaso e di Giovanni Battista Montano.

⁶Abbiamo numerosi esempi antichi (sarcofagi, mosaici e nella oreficeria) si veda Bordenache Battaglia 1988, s. v. *Leda* nr. 109 sg.

⁷L'associazione tra i due miti era fatto diffuso in antico, si veda ad esempio *Anth. Gr.* 5, 65. In effetti la naturale unione tra i due miti perdurò in epoca rinascimentale, si pensi ad esempio ai basso rilievi del rapimento di Ganimede e di Leda ed il cigno creati da Benvenuto Cellini a decorazione della base del suo Giove in argento, vd. Cellini 1829, 193.

⁸Curiosamente parrebbe indossare un non meglio identificabile cappello la figura della Leda, anche se risulta di difficile interpretazione la capigliatura disegnata nel rilievo.

⁹Fiocco 1949, 47.

¹⁰Maggiore fortuna dal punto di vista iconografico l'ebbero senza dubbio l'immagine del Ganimede, stante o seduto, che porge una coppa all'aquila (vd. Bordenache Battaglia 1988, s. v. *Ganimede* nr. 109 sg.) e quella del giovane rapito in cielo come evidenziato anche dalla ripresa nell'arte rinascimentale e successiva.

¹¹Penso ad esempio a quanto visibile oggi nel Cameo conservato a Monaco (Bordenache Battaglia 1988, nr. 103) e soprattutto a due sarcofagi, uno visibile oggi ad Afrodisia (Bordenache Battaglia 1988, nr 181) e l'altro nel Museo di Reggio Calabria (Bordenache Battaglia 1988, nr 182) dove viene rappresentato Ganimede mentre è sul punto di essere ghermito da Giove. Parentele più prossime parrebbero vedersi, eccetto che per la presenza dell'aquila, con la tipica figura dell'Endimione dormiente, mito che d'altro canto parrebbe avere iconograficamente contaminato la vicenda di Ganimede, cfr. Sichtermann 1976.

¹²Matz 1968-1975, nr. 157. Vd. Degenhart, Schmitt 1972, 154 sg.

¹³Matz 1968-1975, nr. 85 e 88.

¹⁴Si tratta del fol. 4 della raccolta del British. Nr. inv. 1855,0811.3.

¹⁵La Prof.ssa Giannattasio mi ha suggerito l'interessante ipotesi che si tratti di una variazione sul tema di Marsia, non sono però stato in grado di trovare un parallelo.

¹⁶Per altro l'assenza di figure femminili nella rappresentazione rinascimentale di cortei bacchici non è un dato isolato, cfr. Joyce 1997, 36 sg.

¹⁷Matz 1968-1975, nr. 111; 200; 201; 202; 206.

¹⁸Nel disegno del Bellini il grappolo d'uva non è più porto dalla figura alle spalle di Pan, come visibile sia nel dipinto di Ercolano che nei rilievi dei sarcofagi, ma è lo stesso Dioniso bambino a recarlo nella mano.

¹⁹Nr. inv. 35.121. Cfr. Calley Galitz 2016, 267 nr. 142.

²⁰Nr. inv. 124736. Cfr. Matz 1968-1975, 357 sg. nr. 206. Si deve rilevare, a margine, come tutte le

figure del disegno del Bellini si ricolleghino, a quanto risulta, a rilievi ancora presenti o un tempo presenti a Roma, cosa che pone nuovamente la questione della presenza dei membri della famiglia Bellini nella città. Vd. Fletcher 1990, 172-173.

²¹Si tratta del fol. 81 della raccolta del British. Vd. Degenhart, Schmitt.

Bibliografia essenziale

Bayser 2008 = M. de Bayser, *Horace His de la Salle collectionneur du XIXe siecle* (Diss. Paris IV – Sorbonne, Paris 2008).

Bordenache Battaglia 1988 = G. Bordenache Battaglia in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC), IV, 1*, Zürich - München 1988.

Cellini 1829 = B. Cellini, *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino scritta da lui medesimo*, vol. II, Firenze 1829.

Chong 2005 = A. Chong, *Gentile Bellini in Istanbul: Myths and Misunderstandings*, in *Bellini and the East*, ed. by C. Campbell, A. Chong, Yale 2005, pp. 106-129.

Degenhart, Schmitt 1972 = B. Degenhart, A. Schmitt, *Ein Musterblatt des Jacopo Bellini mit Zeichnungen nach der Antike*, «Festschrift Luitpold Dussler», München 1972, pp. 139-168.

Fasolini 2016 = D. Fasolini, *La mia cara Faustina de marmo antica. Epigrafi e antichità nella pittura*, in *L'iscrizione esposta. Atti del Convegno Borghesi 2015*, a cura di A. Donati, Faenza 2016, pp. 293-305.

Fiocco 1949 = G. Fiocco, *I disegni di Giambellino*, in "Arte Veneta", 3, 1949, pp. 40-54.

Fletcher 1990 = J. M. Fletcher, *Harpies, Venus and Giovanni Bellini's Classical Mirror: Some Fifteenth Century Venetian Painters Responses to Antique*, in *Venezia e l'archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, a cura di G. Traversi, I. Favoretto, Roma 1990, pp. 170-176.

Calley Galitz 2016 = K. Calley Galitz, *The Metropolitan Museum of Art: Masterpiece Paintings*, New York 2016.

Joyce 1997 = L. B. Joyce, *Maenads and Bacchantes: Images of Female Ecstasy in Greek and Roman Art*, Diss. Univ. of California, Los Angeles 1997.

Matz 1968-1975 = F. Matz, *Die antiken Sarkophagesreliefs. Vol IV. Die dionysischen Sarkophage*, Berlin 1968-1975.

Sichtermann 1976 = H. Sichtermann, *Der schlafende Ganymed*, in "Gymnasium", 83, 1976, pp. 534-550.

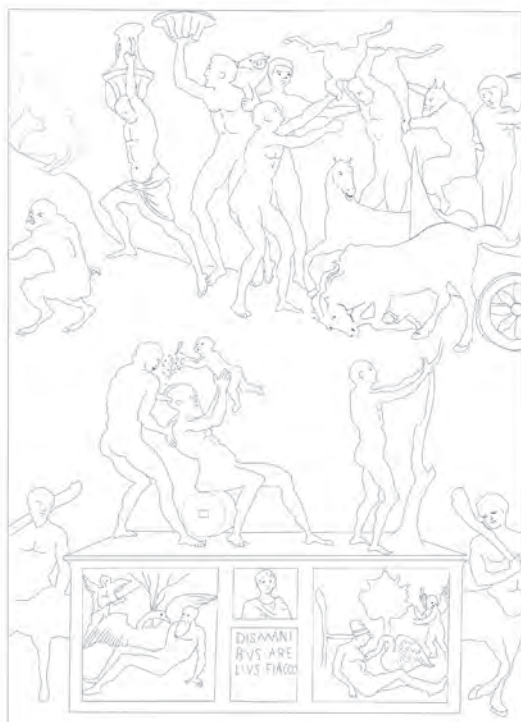


Fig. 1 - Restituzione a tratto del disegno RF 524 (Jacopo Bellini, attribué, *Etudes de figures et de scenes d'après l'antique*, Recto. Département des Arts graphiques, Musée du Louvre) ©D. Fasolini

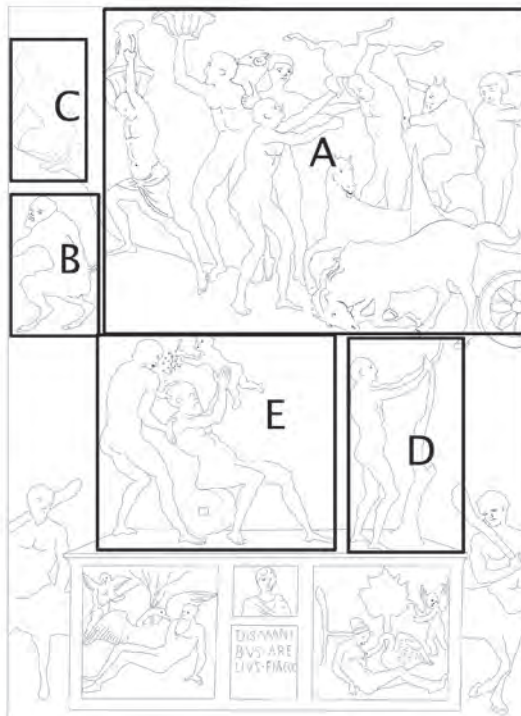


Fig. 2 - Restituzione a tratto del disegno RF 524 ©D. Fasolini



Fig. 3 - Fra Carnevale, *Nascita della Vergine*, dettaglio. ©The Metropolitan Museum of Art, Rogers and Gwynne Andrews Funds, 1935. www.metmuseum.org



Fig. 4 - Confronto tra la restituzione a tratto di parte del rilievo presente sul sarcofago conservato al Museo Nazionale, Roma, nr. inv. 124736. È un dettaglio della restituzione a tratto del disegno RF 524. ©D. Fasolini

*Il tempo dei Balbi nel salone affrescato da Valerio Castello
in Palazzo Balbi Senarega*

Riassunto

L'affresco che decora la volta del grande salone di Palazzo Balbi Senarega, oggi sede universitaria, costituisce una straordinaria testimonianza della produzione artistica a Genova, al centro del secolo barocco.

Le figure di Valerio Castello, nei magniloquenti spazi architettonici illusivi del quadraturista bolognese Andrea Seghizzi, svolgono un complesso programma iconografico, volto alla celebrazione della famiglia Balbi, ma anche profondamente legato alla situazione storica, economica, sociale e umana di quegli anni tra fortune economiche e paure di devastanti epidemie.

Il tempo e le sue allegorie si pongono in rapporto con la circostanza e il contesto, tra gloria, fama, fortuna e vanità.

Parole chiave: Arte barocca, Pittura a fresco, Genova, Valerio Castello, Iconografia e iconologia, Famiglia Balbi, Committenza.

Abstract

The fresco painting decorating the vault of the great hall in Palazzo Balbi Senarega, now owned by the University, constitutes an extraordinary testimony of Baroque art in Genoa.

The figures painted by Valerio Castello in the frame of the grand illusory architectural spaces created by Bolognese quadraturist painter Andrea Seghizzi carry out a complex iconographic program, aimed at celebrating the Balbi family, but also deeply tied to the historical, economic, social and human situation of the 1650s, characterized by wealth and splendour but also by fears of devastating epidemics.

The personification of Time and the other allegories of the fresco are related to the circumstances and to the context, between glory, fame, fortune and *Vanitas*.

Keywords: Baroque Art, Fresco Painting, Genoa, Valerio Castello, Iconography and Iconology, Balbi Family, Patronage.

Questo intervento prende spunto dal cortese invito di Federica Petracchia che mi ha chiesto di accennare all'eccezionalità del luogo e del contesto decorativo in cui si sono svolti i lavori del Convegno "La memoria del tempo... il tempo della memoria", il Salone detto appunto del Tempo, affrescato da Valerio Castello in Palazzo Balbi Senarega¹. A Genova, a partire dalla metà del secolo XVII, si concreta una straordinaria intuizione barocca: prende avvio in quegli anni una stagione decorativa che nei decenni successivi, nel passaggio senza soluzione di continuità tra Valerio Castello, Domenico Piola, Gregorio De Ferrari, coniugato sul versante scultoreo con l'opera di Filippo Parodi, costituirà un modello estremamente coerente di unità delle arti nello spazio barocco. Si può forse affermare che il modello barocco genovese risulta tutto orientato nell'illusione pittorica e decorativa e si pone in dialettica con la solida dimensione architettonica elaborata dalla metà del Cinquecento e risolta nel modello - quello sì certamente "europeo" - del palazzo alessiano celebrato nella sua "modernità" da Rubens all'inizio del Seicento². Significativo come sia l'uomo barocco Rubens a porsi come mediatore tra i due fenomeni, equidistante cronologicamente, nella sua presenza a Genova, tra l'intuizione di Galeazzo Alessi e dell'élite dominante nello stabilire i caratteri del costruito dei palazzi dell'oligarchia e quella di Valerio e dei suoi committenti votati all'illusione dell'affresco. Il riconoscere da parte di Rubens una dimensione moderna al costruito genovese induce a sottolineare ancor più il significato del guardare a Rubens di Valerio Castello: la dinamica compositiva, l'"intensità espressiva" che, come è stato sottolineato dalla critica, Valerio matura sulla scorta di una rivisitazione dell'esperienza rubensiana, si riflette con lui su quelle pareti.

Nei cantieri dei palazzi da pochi decenni realizzati come residenze dei Balbi nella nuova strada che prende il nome dalla famiglia si determina da parte dell'artista genovese la decisione di adottare una soluzione decorativa dove un ruolo significativo è attribuito al pittore di quadro, a prospettici della qualità dell'emiliano Andrea Seghizzi, in una formula di collaborazione che consente ulteriore libertà per l'artista nel definire le sue figure scaricate di ogni peso.

Il Palazzo di Giacomo e Pantaleo Balbi progettato da Bartolomeo Bianco agli inizi del Seicento³ si presenta come forma chiusa all'esterno, mentre all'interno il blocco costruito articola gli spazi sulla base di un collaudato modello cinquecentesco⁴: il problema della doppia proprietà dell'immobile, condiviso da due fratelli, viene risolto bissando in analogia il piano nobile con un secondo livello padronale. Il Bianco conferma, perfezionandola nella continuità spaziale, la sequenza atrio, scala, cortile e, sulla scorta dell'analisi tipicamente genovese delle articolazioni in altezza del costruito, apre i loggiati dei piani nobili sul lato sud, verso il tessuto medievale retrostante l'edificio. La soluzione si rivela peraltro insufficiente come immagine magnificente, a distanza di una sola generazione,

quando Francesco Maria Balbi eredita, nel 1644, dopo essere succeduto al padre Giacomo, anche i beni dello zio Pantaleo primogenito nel ramo di Nicolò Balbi Cipollina⁵. Subito il nuovo proprietario si impegna in lavori di ampliamento e, in immediata successione, in un grande progetto decorativo del palazzo⁶. Un apparato di grande qualità che caratterizza il palazzo oggi sede dei dipartimenti DIRAAS e DAFIST della Scuola di Scienze umanistiche dell'Università di Genova, uno dei complessi più significativi del ricco patrimonio monumentale storico dell'Ateneo⁷. Valerio Castello è il protagonista iniziale di questo disegno decorativo, accompagnato e seguito da Domenico Piola e poi da Gregorio De Ferrari fino all'ultima fase all'alba del nuovo secolo, ma senza soluzione di continuità, in modo da concretare, in questo luogo, l'esperienza di un maturo barocco genovese che dalla metà del secolo coerentemente fluisce verso il secolo rocaille avanzando verso questo senza apparente necessità di cambiare. È un procedere parallelo alla fortuna economica e al gioco speculativo uniti nell'attivismo del committente: una irresistibile ascesa che porterà Francesco Maria Balbi a divenire nel giro di poco più di un venticinquennio il personaggio dominante della famiglia e ad avere il controllo sull'intero progetto della Strada dei Balbi⁸.

All'origine dell'innovazione decorativa che vede attore Valerio, alla metà del secolo, sono le scelte dei giovani cugini, poco più che trentenni, Francesco Maria e Giovanni Battista, protagonisti a Genova⁹ dell'attività della famiglia Balbi. In quel nodo tra committenti e artisti, nelle due dimore trasformate in quegli anni, prende forma la nuova stagione del barocco genovese. Come ha notato Edoardo Grendi la vocazione imprenditoriale dei due personaggi ha caratteri diversi: Giovanni Battista rappresenta la volontà dei rami della famiglia che più si erano adoperati in operazioni finanziarie internazionali, allargando l'attività dagli *asientos de dinero* agli *asientos* legati al commercio del mercurio, alla rischiosa operazione di controllo sul Monte di San Carlo a Milano, spesso per il loro attivismo esposti alle conseguenze di rivolgimenti politici. Francesco Maria al contrario ha potuto sfruttare la non partecipazione dalla fine del Cinquecento del suo ramo alla società familiare e quindi alle speculazioni più rischiose, ha impostato un business che oltre al mercato finanziario punta sull'investimento immobiliare, derivato spesso dall'attività, in cui sembra eccellere, di rilevazione e commercializzazione di crediti. Così mentre di Giovanni Battista conosciamo l'educazione in studi 'filosofici', i viaggi con lo zio Bartolomeo nelle Fiandre, in Germania, in Spagna, in Francia, tutta la formazione e l'attività di Francesco Maria rimane nell'ombra, impegnato a controllare a Genova la mole dei suoi affari, nel suo scagno, nello *scriptorium* nel suo palazzo dove roga il notaio di fiducia¹⁰. D'altro canto, forte della ricchezza già accumulata dal padre e dallo zio, non può che finire per partecipare alla vicenda familiare e, in prima istanza, trovare accordi con l'altro ramo presente a Genova¹¹. Nel 1650, con la mediazione di Stefano Balbi,

padre di Giovanni Battista acquista dalla camera di Milano il feudo di Piovera con il titolo marchionale¹². Nel 1654 Francesco Maria sancisce nuovi accordi con Stefano intervenendo economicamente nella gestione del Monte di San Carlo¹³. Sembra di capire che tra gli ultimi anni Quaranta e i primi Cinquanta la famiglia operasse a una sua ricollocazione nel quadro della nobiltà genovese, nel 1647 infatti si chiede la verifica del Senato per l'albero genealogico. Una operazione resa tanto più necessaria dalla rischiosa esposizione con la denuncia di Paolo Balbi tra i partecipanti alla congiura filo francese¹⁴: Francesco Maria appare per censo e per condizione politica il più adatto a intraprendere questa operazione, forse condotta in accordo dai membri della famiglia, ma che si tradurrà in un successo personale e potrà portare, nel secolo successivo, ben due discendenti di quel ramo sul trono dogale.

In una relazione della metà del Settecento¹⁵, attribuibile al nipote di Francesco Maria, si sottolineano i caratteri della nobiltà della famiglia, con una ricostruzione, evidentemente di fantasia, che ne fa risalire le origini a otto secoli prima, vanta assonanze con la schiatta romana del Console Balbo, trova riscontri intellettuali nella figura di umanista di Gerolamo Balbi “letterato e autore di molte opere celebre nella corte di Carlo V”, vanta “le virtù, la pietà, la magnificenza, la politica, li tratti più civili” come elementi di un costume che fa “nobilissima e chiarissima” la famiglia. Ricordati i titoli nobiliari ottenuti dal ramo spagnolo, l'investitura feudale di Francesco Maria nel 1653 e il Diploma conferito dall'Imperatore Ferdinando II nel 1621 che concedeva alla famiglia l'aquila imperiale nella sua arma, individua nel marchese Balbi la figura più rappresentativa della famiglia, insistendo sul concetto di “magnificenza” unito al ruolo di grande edificatore “non vi fu alcun cittadino [...] che alzasse tante fabbriche sì dentro che fuori della città” e traducendo i suoi investimenti terrieri e le attività proto industriali come opere di beneficenza e liberalità.

La costruzione di questo ‘mito’ familiare sembra trovare origine proprio nell'attivismo degli anni Cinquanta e nella costruzione di un progetto celebrativo condotto nel grande ciclo affrescato nella dimora di Francesco Maria.

L'individuazione dei caratteri ‘moderni’ di un simile disegno, la lucida scelta dei modi ‘stilistici’ più consoni, oltre la già sperimentata retorica celebrativa adottata da altre famiglie genovesi, sembra elaborata proprio nel rapporto tra Giovan Battista e Francesco Maria, nella sperimentazione della decorazione che il primo introduce nei nuovi spazi di ampliamento della dimora paterna – nella Strada dei Signori Balbi, di fronte alla chiesa di San Carlo – e che il secondo realizza nell'ampiezza di un ciclo che riveste l'intero appartamento della sua residenza.

È infatti Giovan Battista – proprietario di una collezione ricca, come quella di Francesco Maria ricca di pezzi di grande pregio, forse con una sensibilità

più raffinata alla lettura del mercato artistico¹⁶ – ad introdurre a Genova probabilmente nel 1651 Mitelli e Colonna¹⁷ e ad impegnare nella decorazione del suo palazzo quegli artisti forti di una attività condotta al servizio di importanti famiglie aristocratiche a Firenze e a Bologna. Se forse il carattere innovativo dei progetti può essere alla base dell'incomprensione che porta gli artisti bolognesi a lasciare l'impegno iniziato nel palazzo del Balbi, probabilmente questo avvenne in assenza di Giovan Battista. In quegli anni di crisi il Balbi appare impegnato a contrastare gli attacchi alla gestione del Monte di San Carlo: in una lettera del giugno del 1654 da Milano confessa a Francesco Maria di temere addirittura per la sua libertà¹⁸. Formidabile contrasto quindi tra la retorica felice affidata ad una decorazione affresco magniloquente e una condizione di precarietà che doveva apparire drammaticamente evidente. Se a Giovanni Battista può essere attribuita l'introduzione di una nuova 'teatralità' decorativa con la chiamata di Mitelli e Colonna, ribadita con l'individuazione di un altro valente pittore di "scena" come Gio Maria Mariani¹⁸, rimane aperto il problema su chi sia stato per primo a impegnare Andrea Seghizzi il pittore di quadrature emiliano che, si rivela nella formula che lo vede accanto a Valerio Castello, al giovane artista locale¹⁹. Andrea Seghizzi "bononiensis" compare per la prima volta – negli atti notarili finora individuati – in una Procura datata al 12 giugno del 1654²¹: documento significativo perché rogato nello "scriptorio" di Francesco Maria Balbi. Si può quindi pensare che in quel momento l'artista stesse già lavorando per il marchese di Piovera. Curiosamente il notaio Gio Luca Rossi nell'annotare il luogo dove il documento è vergato designa prima lo "scriptorio" come di Giovan Battista per poi correggersi e sostituire l'indicazione "in scriptorio Fr. Mariae". Se lo stesso Seghizzi riceve da Giovan Battista Balbi un pagamento nel gennaio del 1655²² è evidente che l'artista muove in quello scorcio di anni tra i due cantieri. Una contiguità nell'operazione di decoro che Soprani ribadisce là dove nota come l'attività nei due palazzi dei cugini Balbi avvenisse "in concorrenza".

Al centro del grande ciclo progettato da Francesco Maria Balbi, probabilmente ultima realizzazione di Valerio Castello, dopo la Galleria con la vicenda di Proserpina e i salotti di Borea e Orizia, di Leda e il cigno e di Pace, Allegrezza e Abbondanza, sta il grande salone di rappresentanza, certo l'ambiente più evidentemente dedicato ad essere presentato ai visitatori, direttamente accessibile, al termine del grande scalone, dal loggiato in origine aperto sul cortile. L'affermazione di una raggiunta saldezza 'dinastica', in contrasto con l'instabilità di quelle fortune – rilevata invece anche da Rubens nella allocuzione al "benigno lettore", nel volume sui Palazzi di Genova, "ogni cosa in questo mondo Permutat dominos, et transit in altera iura" – trova, secondo l'interpretazione più accreditata, logica conclusione nella grande 'macchina' celebrativa del salone. Ezia Gavazza ha definito l'iconografia

della scena centrale come *Allegoria del Carro del Tempo*:

“Saturno – Cronos [...] sul carro, guidato dalle ore, passa distruggendo uomini, cose, ricchezze. La denotazione simbolico - moralistica si sposta dal significato del SIC TRANSIT GLORIA MUNDI a quello del volgere inesorabile del tempo divoratore di ogni cosa, precisato nella estrapolazione virgiliana del VOLAT IRREPARABILE (TEMPUS) scritto sul filatterio retto dai puttini, ma inteso in direzione tutta positiva. La figura alata, in alto a destra, indica infatti l'immagine incoronata dell'eternità, situata a sinistra, in posizione emergente, in atto di porgere simboli dell'eternità e della gloria, il cerchio e la corona. L'iconografia ripete i contenuti di un messaggio di decifrazione corrente e ne volge in positivo la sostanza con la precisazione del fine a cui tende la corsa del tempo”²³.

Una interpretazione positiva che può trovare riscontro nella volta con la Fama nella dimora di Giovan Battista Balbi in cui è sottolineato il rapporto “Fama – Balbi – Eternità”. L'intonazione generale del ciclo indubbiamente può indurre a interpretare anche la pur evidente corsa distruttiva del tempo nel quadro di una celebrazione familiare: eppure l'ipotesi di collocare il salone come fase ultima dell'intervento di Valerio Castello iniziato forse alla fine del 1654, ma arrivato alla realizzazione del salone in possibile coincidenza con la notizia certa della presenza di una epidemia di peste (motivo probabilmente per cui Seghizzi abbandona la città²⁴) che penetra all'interno delle mura cittadine già nel settembre 1656, pone la realizzazione dell'affresco in una situazione che si rivela drammatica. Contingenze assolutamente critiche per l'artista e il committente sia che l'attività si compia nella fase di rivelazione del morbo, sia che venga interrotta allora per riprendere dopo la prima ondata e cessare nella fase di maggior virulenza dell'epidemia – e certo l'attività di lavoro non era pensabile tra aprile 1657 e gennaio 1658²⁵ – o ancora compiersi a contagio finito, con la città prostrata, fra i primi mesi del 1658 e il febbraio del 1659 quando l'artista muore. In questo senso sembra di leggere uno scarto nella visione positiva dell'allegoria: l'impianto architettonico illusivo, che costituisce il *palatium eloquentiae* della celebrazione della famiglia naturalmente resiste, ma nelle grandi cartelle le raffigurazioni delle Virtù sembrano discostarsi dalle più ovvie tematiche celebrative: si riconoscono in primo luogo la Fede, forse la Temperanza, certo nell'atto tipico della Meditazione “nell'atto di sostentare il volto, ne indica la gravità dei pensieri che occupano la mente”²⁶. È poi continuo il richiamo alla vanità delle cose e dei beni e alla dimensione fragile della condizione umana: il carro del tempo è vero dominatore, abbatte e trascina ogni simbolo di ricchezza ha travolto i corpi caduti – morti per peste forse – giovani, come giovane era il cugino Giovanni Battista stroncato nel 1657 nel pieno della sua

vita e del suo attivismo (è casuale che le mani del cadavere arrivino a sfiorare la corona dello stemma Balbi?). Sono terrorizzate e alzano clessidre dove scorre inesorabile la sabbia le Horai che trascinano il carro verso quel podio ai piedi del quale stanno le figure allusive alle età dell'uomo e dalla sommità del quale una eterea figura femminile al Tempo offre il cerchio segno che quello “non ha principio né fine, ma è principio e fine de sé solo alle cose terrene” e la corona immagine di questo suo totale dominio. Così il Ripa nota che il motto “volat irreparabile” “è tanto chiaro per esperienza, che per non disacerbar le piaghe della nostra miseria, non occorre farvi un lungo discorso”²⁷. La instabile fortuna, in bilico sulla sfera²⁸, non ha rema per orientarsi e sembra davvero lasciar cadere dalla cornucopia, non una abbondanza di beni, ma i simboli di una Vanità terrena, il potere – c'è anche una berretta senatoria – il piacere, la ricchezza, l'arte, oro, gioielli, spartiti; sul lato opposto la figura maschile che soffia in una tromba sembra propagare la gloria del tempo, più che quella dei Balbi, pur in una allusione che deve essere alla Fama buona della famiglia, come indica la presenza della corona d'olivo²⁹. Infine i gruppi sopra il cornicione certo possono essere, come dice già Soprani, “historie” in relazione alle quattro età dell'uomo raffigurate davanti al carro sulla volta³⁰, ma meritano un tentativo di decrittazione. La figura del giovane che si rivolge al Sovrano di fronte a due personaggi con turbante, uno dei quali regge un foglio, è Giuseppe che spiega i sogni al Faraone, secondo una consueta iconografia. L'episodio è leggibile come capacità di accettare la volontà di Dio “il recut également les biens et le mal de la main de Dieu”³¹. Chirone, il saggio centauro, educatore di Achille, di Asclepio, di Giasone, è proprio figlio di Crono/Tempo e quindi immortale, ma, colpito dal dardo di Ercole, preferisce morire piuttosto che rimanere nell'atroce sofferenza (e verso di noi saetta con una balestra il giovane appostato poco lontano dal centauro). Due vecchi vengono assaliti, forse per essere uccisi da due figure di giovani: può essere il finale della vicenda dell'episodio di Susanna e i vecchioni dove i due calunniatori sono condannati a morte e giustiziati: “les detestables vieillards se peuvent appeler la honte des hommes”³² sono il segno delle forze che minacciano l'innocenza nel mondo, ma anche del trionfo della giustizia nell'altalenante lotta del bene e del male.

Infine l'esposizione dei “casi” della vita si conclude in *Vanitas*, ma lieve appena accennata pur nella chiarezza del significato in una forma che fa eco alle galanterie descritte da Anton Giulio Brignole Sale³³: alla bellezza della fanciulla che a seno nudo si specchia, ammirata dall'amante, risponde il gesto della vecchia che fa cadere i petali della rosa. A sottolineare questa possibilità di leggere un dibattito sull'“instabilità” terrena, dietro lo schermo della ricchezza e della magnificenza, convergono, tra i simboli zodiacali dipinti sulle pareti, le presenze, in punti strategici, sopra la porta di ingresso e sopra la finestra centrale che prospetta

proprio sulla strada del potere Balbi due coppie di putti alati. Quegli stessi putti che si sono incontrati colmi di grazia, atteggiati in pose sempre ilari e giocose reggono, con espressione ben più mesta e pensosa falci e faci. Una fiaccola abbassata, con la falce – segno di morte – reggono quelli sull'ingresso, intorno a un orologio in cui indicano il tempo.

È ancora il Ripa, trattando della Sollecitudine, a ricordare come “l'orologio si pone per il tempo, il quale è tanto veloce che propriamente l'andare suo si può dire volo” e a considerarlo come simbolo utile ad ammonire “noialtri, che nelle nostre attioni siamo presti e solleciti, per non essere, tardando, oppressi da lui , e presi nelle insidie, che tutta via ci ordisce”³⁴.

Domenico Piola, Gregorio De Ferrari saranno chiamati, presto, passato il più drammatico effetto della pestilenza, a concludere la decorazione di quelle pareti del salone con le raffigurazioni, nei sovrapporte, dei simboli zodiacali abbinati alle stagioni, ancora legate al concetto del volgere del tempo³⁵. Insieme ad altri quadraturisti poi, nelle altre sale che completano il ciclo³⁶, faranno di nuovo trionfare l'invenzione magnifica e gioiosa iniziata da Valerio nelle sale realizzate prima della peste, sottomettendo ogni dubbio sotto le ricchezze e le piacevolezze del mito e di una esuberante decorazione barocca.

*Lauro Magnani è docente di Storia dell'arte moderna presso l'Università degli Studi di Genova

Note

¹Lo scritto riprende uno studio presentato in occasione della mostra dedicata a Valerio Castello nelle sale del Museo di palazzo Reale a Genova nel febbraio - giugno 2008; cfr. M. Cataldi Gallo *et al.* 2008.

²Per il modello alessiano rimangono ancora fondamentali i saggi in Galeazzo Alessi 1975, così come per l'analisi del volume di Rubens lo scritto di Poleggi 1977 seguito da numerosi interventi, in particolare di Ennio Poleggi, fino all'introduzione di Fiorella Caraceni, in Caraceni 2001.

³Per la realizzazione del progetto della Strada, concretatosi nel secondo decennio del seicento, si veda Di Biase 1993, *passim*, per il Palazzo di Giacomo e Pantaleo, in particolare, 105-110.

⁴In particolare il riferimento può essere al Palazzo di Agostino Pallavicino in Strada Nuova, cfr. Di Raimondo, Müller Profumo 1982, 69. Il Palazzo era già terminato nel 1619 (44-47). L'attribuzione al Bianco, già nel Soprani è confermata anche in una memoria, settecentesca, stilata dai membri della stessa famiglia Balbi.

⁵Boccardo, Magnani 1987, 54-62.

⁶Cfr. Gavazza 1989, 74-76, 273-279

⁷Per un quadro del patrimonio artistico – monumentale dell'Università di Genova si veda Magnani 2014; per il palazzo Balbi Senarega, in particolare, 91-115 (scheda di V. Fiore).

⁸Boccardo, Magnani 1987, 54-63, ma per la figura di Francesco Maria nel quadro della vicenda economica familiare si veda la articolata trattazione di Grendi 1997, 240-269. Negli anni successivi, dopo la morte di Giovanni Battista (1657) e del padre di lui Stefano (1660), Francesco Maria proseguirà con decisione e spregiudicatezza una politica che lo porta, proprio attraverso l'attività che gli è più congeniale dell'acquisizione dei crediti, a risolvere a suo vantaggio una complicata situazione ereditaria, acquisendo le proprietà di quel ramo insieme alla rinuncia al fidecommesso da parte degli eredi del ramo spagnolo dei Balbi, i Conti di Villalvilla e quindi all'acquisizione anche della Domus magna sul Guastato che si aggiungeva alla dimora avita sulla piazza. Negli anni Settanta, tutti i palazzi sul lato sud della via saranno in suo possesso e l'intera operatività sulla strada è sotto il suo controllo con esclusione del grande Palazzo, sul lato a monte, eredità del ramo di Bartolomeo, gestita in modo defilato dal cugino Carlo Domenico Balbi.

⁹In quegli anni il padre di Giovanni Battista Stefano è a Milano tra impegni finanziari e politici che lo portano anche a conoscere il carcere; cfr. Grendi 1997, 163-185.

¹⁰Per i due personaggi cfr. Grendi 1997, *ad indicem*.

¹¹Nel 1648 partecipa alla nuova compagnia costituita con Giovanni Battista per la gestione degli "argenti vivi" dopo la crisi che aveva colpito la vecchia azienda monopolizzata dai Balbi. Nel 1650 aveva stretto i rapporti anche per il suo ramo con i gesuiti con la promessa di realizzare la Chiesa dei Santi Gerolamo e Francesco Saverio accanto al Collegio dell'Ordine della quale ottiene il giu-spatronato, anche in questo senso affiancandosi all'attività del ramo di Stefano che aveva operato alla realizzazione del monumentale Collegio.

¹²Il giuramento di fedeltà a Filippo IV è del 1652, mentre riceve ufficiale investitura nel 1653.

¹³Grendi 1997, 223-229.

¹⁴Grendi 1997, 186-209. Nel 1648 Gio Paolo figlio di Gerolamo Balbi è accusato di aver partecipato ad una congiura volta a consegnare la Repubblica ai Francesi e condannato al bando nello stesso anno.

¹⁵Archivio di Stato di Genova, Fondo Balbi, 85, 3, *Notizie sulla Famiglia Balbi dal secolo XII alla metà del XVIII secolo*.

¹⁶Si pensi in particolare, anche per i possibili riflessi sull'opera di Valerio Castello, alla presenza della tela con Giunone ed Argo di Rubens; cfr. Boccardo 2004, 396-401; per la vicenda delle collezioni nel ramo di Francesco Maria Balbi, Boccardo, Magnani 1987, 47-88.

¹⁷Gavazza 1989, 73. Sull'intervento dei quadraturisti bolognesi a Genova si veda Feinblatt 1992, 89-101 e Matteucci 2003, 55-68.

¹⁸Il Soprani riferisce la partenza all'intervento di "un maestro di casa". La lettera citata del giugno 1654 è pubblicata in Grendi 1997, 183.

¹⁹Cfr. Leoncini 2008, 52-64.

²⁰Affrontava per la prima volta l'importanza del Seghizzi nel rapporto con Valerio Castello e i caratteri del quadraturismo dell'emiliano Gavazza 1982. Tema ripreso nei suoi successivi studi già citati. Per altri interventi cfr. nota 18.

²¹Archivio di Stato di Genova, Notaio Gio Luca Rossi, filza 5, 1653-1657, *Procura*, 12 giugno 1654.

²²Si veda il contributo di Luca Leoncini in questo catalogo.

²³Gavazza 1989, 274-275.

²⁴Come è stato notato da tutta la critica il Seghizzi risulta a Modena alla fine del 1658.

²⁵Per testimonianze sulla peste si può vedere Da Calice 2004.

²⁶Ripa 1603, 309.

²⁷Ripa 1603, 483: "si pone per il tempo, il quale è tanto veloce, che propriamente l'andar suo si può dire volo".

²⁸Ripa 1603, 169: "Il globo celeste dimostra, sì come egli è in continuo moto, così la fortuna sempre si move e muta faccia à ciascuno hor inalzando, e hor abbasando...".

²⁹Ripa 1603, 143: "La tromba significa il grido universale [...] Il ramo d'oliva la bontà della fama".

³⁰Come riferimenti alle fasi della vita umana interpreta le scene Ezia Gavazza, descrivendole come allusioni a *Infanzia*, *Giovinèzza*, *Virilità* e *Vecchiaia*; cfr. Gavazza 1989, 275.

³¹*L'Histoire du Vieux* 1741, 61.

³²*L'Histoire du Vieux* 1741, 311.

³³Brignole Sale 1635, 36-38. Si veda ora a proposito del tema della Vanitas, Stagno 2012.

³⁴Ripa 1603, 460.

³⁵Per l'interpretazione di queste figure cfr. Gavazza 1989, 152 e 275, figg. 124-128.

³⁶La cronologia degli interventi di Domenico Piola e Gregorio De Ferrari muove tra la fine degli anni Sessanta e lo scorcio del secolo, conclusa dalla Galleria dei trionfi d'Amore e dalla decorazione dell'Alcova di Gregorio, forse con la collaborazione del figlio Lorenzo. Il secondo piano nobile conta quindi, a partire dagli interventi di Valerio Castello dopo la metà del secolo, una sequenza di quattordici ambienti decorati da affreschi con scene figurate, comprese due sale decorate da Giovanni Andrea Carlone.

Bibliografia essenziale

Boccardo, Magnani 1987 = P. Boccardo, L. Magnani, *La committenza*, in *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il collegio dei Gesuiti nella Strada dei Balbi*, Genova 1987.

Boccardo 2004 = P. Boccardo (a cura di), *L'età di Rubens, dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra (Genova), Milano 2004.

Brignole Sale 1635 = A. G. Brignole Sale, *Le Instabilità dell'Ingegno*, Venezia 1635.

Caraceni 2001 = F. Caraceni, *Palazzi di Genova*, Genova 2001.

Cataldi Gallo *et al.* 2008 = *Valerio Castello 1624-1659 Genio moderno*, catalogo della mostra, a cura di M. Cataldi Gallo, L. Leoncini, C. Manzitti, D. Sanguineti, Milano 2008.

- Da Calice 2004 = R. da Calice, *La grande peste*, Genova 2004.
- Di Biase 1993 = C. Di Biase, *Strada Balbi*, Genova 1993.
- Di Raimando, Müller Profumo 1982 = A. Di Raimando, L. Müller Profumo, *Bartolomeo Bianco e Genova*, Genova 1982.
- Feinblatt 1992 = E. Feinblatt, *Seventeenth - Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara 1992.
- Galeazzo Alessi 1975 = *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Genova 1975.
- Gavazza 1982 = E. Gavazza, *Andrea Seghezzi. La pratica della quadratura e del teatro*, in *La scenografia barocca*, a cura di A. Schnapper, Atti del XXIV congresso di Storia dell'arte (Bologna 1979), Bologna 1982, pp. 105-122.
- Gavazza 1989 = E. Gavazza, *Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese nel Seicento*, Genova 1989.
- Grendi 1997 = E. Grendi, *I Balbi una famiglia Genovese tra Spagna e Impero*, Torino 1997.
- L'Histoire du Vieux 1741 = L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament avec des explications édifiantes...*, Lyon 1741.
- Leoncini 2008 = L. Leoncini, *Gli affreschi di Valerio Castello nelle committenze Balbi*, in *Valerio Castello 1624-1659 Genio moderno*, catalogo della mostra, a cura di M. Cataldi Gallo, L. Leoncini, C. Manzitti, D. Sanguineti, Milano 2008, pp. 52-64.
- Magnani 2014 = L. Magnani (a cura di), *Città Ateneo Immagine. Patrimonio storico artistico e sedi dell'Università di Genova*, Genova 2014.
- Matteucci 2003 = A. M. Matteucci, *Pittori di quadratura tra Bologna e Genova nel XVII secolo*, in "Studi di Storia delle arti", numero speciale in onore di Ezia Gavazza, 2003.
- Poleggi 1977 = E. Poleggi, *Un documento di cultura abitativa*, in *Rubens e Genova*, catalogo della mostra, Genova 1977.
- Ripa 1603 = C. Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione di diverse Imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Roma 1603.
- Stagno 2012 = L. Stagno, *Vanitas. Percorsi iconografici nell'arte genovese tra Cinquecento ed età barocca*, Genova 2012.

Il Padre Tempo nell'arte genovese. Variazioni sul tema

Riassunto

Scopo di questo contributo è brevemente presentare, attraverso alcuni esempi significativi, la figura del Padre Tempo in azione sul palcoscenico dell'arte genovese, nella principale declinazione di protagonista di allegorie di Vanitas, e in subordine nel ruolo di rivelatore della Verità o alleato della Fama.

Parole chiave: rappresentazione del Tempo, Vanitas, il tempo che svela la Verità, arte genovese.

Abstract

The aim of this paper is briefly to present, through significant examples, the personification of Time in action on the stage of early modern Genoese art, represented in the context of Vanitas allegories, while unveiling Truth or as Fame's ally.

Key words: representations of Time, Vanitas, Time unveiling Truth, Genoese art.

In un suo celebre saggio¹, Erwin Panofsky – a illustrazione del metodo di indagine iconologica di matrice warburghiana di cui offriva nella stessa sede, nell'introduzione al volume, la sua versione lucidamente (e inflessibilmente) normativa², durevole paradigma metodologico di riferimento per gli studi – analizzava genesi e componenti di quella che definiva una “pseudomorfofi”, ovvero una figura dall'apparenza classicheggiante in realtà investita di significati e dotata di attributi in larga parte estranei ai presunti modelli antichi: la personificazione del tempo, ovvero il Padre Tempo. Giunto a piena maturazione nel Rinascimento, questo personaggio – connotato da ali, falce o falchetto, spesso anche da clessidra, cerchio o serpente che si morde la coda, e in qualche caso da grucce – aveva ormai raccolto in un lungo e complesso *iter*, innervato dalla contaminazione con la figura di Saturno, il suo ricco corredo di segni distintivi, con i quali attraversa trionfante il Seicento: “nessun periodo è stato tanto ossessionato dalla profondità e dalla vastità, dall'orrore e dalla sublimità del concetto di tempo quanto il barocco”³. Scopo di questo contributo è brevemente presentare, attraverso esempi particolarmente

significativi, il Padre Tempo in azione sul palcoscenico dell'arte genovese, nella principale declinazione di protagonista di allegorie di Vanitas, e in subordine nel ruolo di rivelatore della Verità o alleato della Fama.

Numerose allegorie animate da personificazioni – distinte dalle Vanitas di soli oggetti, le nature morte moralizzate preferite nel nord dell'Europa⁴ – tradussero visivamente, in ambito genovese⁵, la complessità della riflessione, di duplice radice biblica (con riferimento in primo luogo all'*Ecclesiaste*) e stoica⁶, incentrata sul concetto fondamentale della transitorietà di tutto ciò che è terreno, cui si legavano la percezione dell'ineluttabilità della morte e della falsità delle apparenze quali chiavi privilegiate di interpretazione della realtà.

Il Tempo – che “lacera, / macera, / spolvera, / impolvera, / infranta e trita / l'umana vita”, secondo i versi minacciosamente suggestivi del padre minimo genovese Fulvio Francesco Frugoni⁷ – è naturalmente spesso al centro di queste composizioni. Nel secondo Cinquecento, nella settima decade del secolo, Luca Cambiaso apriva il discorso con la tela del Museum of Art di New Orleans⁸ (*fig. 1*), proveniente dalla collezione Sauli, nella quale una donna che incarna l'ideale di bellezza femminile, modellata sulla *Danae* di Tiziano, reca nella sinistra il teschio e con l'altra mano sorregge uno specchio, mentre un Padre Tempo alato fugge, trascinando con sé un putto che porta in mano una clessidra. Dal teso dialogo tra questi elementi giustapposti scaturisce il significato dell'opera. Lo sguardo della donna – la “*mirada*” che conduce al “*desvelamiento de la estructura ilusoria del mundo*”⁹, ovvero al disinganno fondato sulla raggiunta consapevolezza della reale essenza della vita e delle cose, oltre il velame delle apparenze illusorie – è rivolto al teschio, emblema principe del *memento mori*, “*raccorci vertigineux du destin de l'humanité*”¹⁰; esso è il fuoco della meditazione della giovane (come accade di frequente, sul versante religioso del tema di Vanitas, nelle rappresentazioni della Maddalena penitente), ma è anche – nella ravvicinata contrapposizione dei profili – il “doppio” del volto della protagonista, il suo più vero ritratto, quello che ne coglie la definitiva essenza (e lo specchio, di cui noi vediamo solo il verso, non può che riflettere, riquadrate dalla cornice, le due immagini in controparte). Anticipando un concetto barocco – il corpo più bello non è altro che un “cadavero dissimulato dal favore dell'età”¹¹ – si propone qui un passaggio concettuale incentrato sull'azione distruttrice del tempo: “il cranio viene visto come esito finale di un processo temporale”¹². Tra l'aggraziato, candido profilo della donna e quello del teschio, fasi distinte – l'una effimera, l'altra permanente – della medesima realtà, il *trait d'union* è il Tempo, che “ruba la vita a noi con man rapace”¹³ (a dimostrazione della centralità di questa figura nell'architettura semantica dell'opera, la tela è sinteticamente definita “Il tempo” negli inventari seicenteschi di casa Sauli)¹⁴: esso è rappresentato mentre fugge precipitoso, trascinando con sé un putto all'apparenza recalcitrante, probabile allusione a Cupido e alle gioie d'amore destinate a svanire rapidamente

(la clessidra, frequente attributo del Padre Tempo qui affidato all'infante, scandisce inesorabilmente il trascorrere di ogni momento).

Il dipinto anticipa motivi che diventano poi ricorrenti nella riflessione barocca. In diversa combinazione, alcuni dei medesimi vocaboli simbolici sono utilizzati da Domenico Piola, più di un secolo dopo, per comporre una nutrita serie di allegorie di Vanitas, databili all'ottavo decennio del Seicento, che si pongono come varianti del medesimo schema¹⁵.

Il tema centrale è l'epifania del Padre Tempo, che irrompe in una scena di toeletta: egli offre una rosa alla bionda fanciulla impegnata ad acconciarsi i capelli di fronte ad uno specchio, mentre Cupido – esplicitamente identificato da arco e frecce – mostra nel suo manifesto sgomento piena comprensione del significato del gesto (*fig. 2*). La rosa è *topos* frequente, emblema immediatamente decrittabile della caducità della bellezza, come mostra uno sterminato repertorio di citazioni letterarie trasversale alle letterature europee, da Pierre de Ronsard, a Gongora e a Shakespeare¹⁶.

Il Tempo, che nella maggior parte delle versioni piolesche arriva in volo – “*Volat irreparabile tempus*”, sottolinea Cesare Ripa: per questa ragione, afferma l'iconologo, lo si rappresenta alato¹⁷ – attraverso il dono della rosa rende quindi esplicita, pur in un registro che il pittore mantiene volutamente non drammatico, la minaccia che inevitabilmente esso costituisce per la giovinezza e la bellezza. Analoghi significati aveva, del resto, la scena di toeletta (*fig. 3*) inserita quasi un quarto di secolo prima da Valerio Castello a margine del suo grande affresco raffigurante il *Carro del Tempo*, nel salone del palazzo di Francesco Balbi: il ruolo di espressione del monito che nelle tele di Piola è direttamente giocato dalla personificazione del Tempo, in questo caso è affidato all'anziana donna – proiezione futura della giovane intenta a specchiarsi – che reca in mano rose da cui cadono petali, evidente simbolo del disfacimento inevitabile: negli emblemi del Boschius, all'immagine della rosa è associato il motto “*nascendo senescit*”¹⁸, già ad essa connesso da Scipione Bargagli, che riplasma in chiave di incombente vecchiaia – come notava Picinelli nel suo *Mondo simbolico* – il maniliano “*nascentes morimur*”¹⁹. Questa composizione, come pure altre rappresentazioni presenti ai lati della scena centrale e sulle pareti della sala, conferma il carattere di gigantesca Vanitas che la decorazione nel suo complesso, dominata dalla travolgente corsa del carro del tempo (*fig. 4*) – la più grandiosa apparizione del Padre Tempo in ambito genovese, di cui non si approfondiscono qui caratteri e significati, perché è oggetto in questa sede di uno specifico contributo di Lauro Magnani –, indubbiamente assume. Particolarmente significativa è in questo senso la raffigurazione sopra la porta d'ingresso di un “orologio da rote” da tasca, dilatato ad inusitate dimensioni ed affiancato da due putti, l'uno recante una falce, l'altro una face rovesciata:

la “material machinetta misuratrice del tempo”, nella definizione di Emanuele Tesaurò²⁰, è ossessivamente presente nella riflessione del Seicento (“tutte le arti barocche celebrano il nesso morte-tempo-orologio, cui sono dedicati emblemi, immagini e versi variamente concettosi”)²¹, in termini di profonda fascinazione per la sua funzione di inesorabile latrice, per chi ne avverta il significato profondo, di un reiterato *memento mori*. L’orologio meccanico diviene “tecnema che si trasforma subito in un modello poetico e semiologico, metasimbolico ed ermeneutico”²². Il disegno progettuale di Domenico Parodi per una sontuosa specchiera, in cui il Padre Tempo posto all’apice (secondo un’invenzione già berniniana) svela, scostando un drappo, appunto un orologio²³, è traduzione suggestiva di questo ordine di concetti, resa tanto più pregnante dal fatto che l’immagine riflessa nello specchio necessariamente avrebbe proiettato il riguardante nello spazio di diretto dominio della minacciosa personificazione.

A questo tipo di sensibilità – che Ciro di Pers nei primi decenni del secolo sintetizza mirabilmente nel suo *Orologio da rote*: “Mobile ordigno di dentate rote / lacera il giorno e lo divide in ore / ed ha scritto di fuor con fosche note / a chi legger le sa: *Sempre si more*”²⁴ – si lega anche la grande fortuna seicentesca degli orologi da parete, a pendolo e poi a bilanciere, come oggetti fisici dal meccanismo sempre più perfezionato, sede essi stessi di rappresentazioni che ne esplicitano le valenze emblematiche.

Non stupisce che Morte e Padre Tempo siano i più frequenti protagonisti delle scene che decorano le mostre degli orologi, secondo un concetto di convenienza del tema allo specifico manufatto puntualizzato anche dall’autore del trattato scientifico *Orologi elementari* (1669), Domenico Martinelli²⁵. Tra i casi più notevoli di ambito genovese, si possono citare i quadranti di due orologi notturni firmati, per quanto riguarda il meccanismo, dal noto orologiaio tedesco Giovanni Pietro Callin, documentato a Genova tra il 1677 e il 1685²⁶.

Sulla mostra del primo²⁷ (*fig. 5*) scorgiamo il Padre Tempo intento a porgere le Ore alla personificazione della Morte, che le depone in una tomba aperta sulla quale è iscritta la massima “Al termine comune vassi”; mentre il secondo (*fig. 6*) reca una raffigurazione in cui il Tempo, quale nuovo Caronte, traghetta quattro giovani verso una terra lontana segnata da piramidi e monumenti funebri, l’inevitabile approdo della Morte: un’immagine che riprende la composizione ideata da Carlo Maratta per la mostra di una grande pendola di Giuseppe Campani, e divulgata da un’incisione di Bernard Picard²⁸.

A fronte di questi precisi e spesso drammatici moniti, in altri casi il discorso si allenta e si stempera, sebbene rientri in una medesima sfera semantica di riflessione sulla transitorietà delle vicende umane.

Pur nella coincidenza, rispetto all’affresco Balbi, di diversi elementi essenziali

– primo fra tutti il volo del Tempo verso una figura diafana che l’attributo del serpente identifica come Eternità²⁹ – l’affresco eseguito dal fiorentino Sigismondo Betti negli anni trenta del Settecento nella dimora di Leopoldo Doria presso San Domenico (palazzo Doria De Fornari)³⁰ (fig. 7), nel mettere in scena un’attraente parata di figure che alludono ai piaceri terreni, tra cui il giovane Genio della Musica alato, mostra soluzioni di linguaggio e di iconografia che misurano tutta la distanza dell’opera dalla drammaticità della grandiosa Vanitas dipinta dal Castello, in cui il Tempo/Saturno divora il proprio figlio e il suo carro travolge giovani dalle vite prematuramente spezzate. Nella composizione del Betti il volo del Padre Tempo, che non disturba le sorridenti o languide personificazioni dei piaceri, si limita ad introdurre una vena di malinconica consapevolezza del loro carattere necessariamente non durevole, pur senza giungere all’ardito capovolgimento della prospettiva di Vanitas proposto dall’affresco seicentesco di Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna in palazzo Balbi (Reale) nel quale l’Allegria riesce addirittura a scacciare il Tempo³¹. Diversa per attributi e personaggi chiamati in scena, ma altrettanto lontana dal registro drammatico, è la composta raffigurazione della *Vita umana* (fig. 8) dipinta da Giovanni Andrea Carlone per Gio. Francesco Brignole Sale nel 1690-1691³² sulla volta di uno dei salotti di Palazzo Rosso, i cui angoli recano raffigurazioni della quattro età dell’uomo. Il Padre Tempo appare coronato di spighe e in parte coperto da un drappo stellato – secondo la prima descrizione del Ripa: “Uomo vecchio... sarà detto vestimento riccamente a stelle, perché di tempo in tempo esse sono dominatrice delle cose corrottile, sarà coronato di rose, di spighe, di frutti e di tronchi secchi, come Re e signore dell’anno e delle stagioni” – ed in questa più benigna incarnazione del tempo ciclico si pone quale mediatore tra le Parche che governano il destino dell’uomo, raffigurate nel registro inferiore dell’affresco, e la Vera Sapienza in alto, da cui promanano raggi di luce chiarissima.

Il Padre Tempo non agisce solamente entro i cupi binari del discorso di Vanitas o il comunque malinconico ambito della riflessione sulla transitorietà delle vicende umane e dei piaceri terreni. Con maggiore frequenza dal primo Settecento – ma riprendendo spunti e aperture precedenti – la sua figura in ambito genovese è rappresentata anche in contesti del tutto diversi. In accezione positiva, essa è posta in diretto rapporto con la personificazione della Verità, di cui garantisce il trionfo a lungo termine; oppure dialoga con la Fama, a garanzia della conservazione di quest’ultima, in contesti apertamente celebrativi delle glorie dei committenti.

In un suo classico studio³³, Fritz Saxl indicava alcuni snodi fondamentali nella costruzione dell’iconografia, ignota all’arte antica, legata alla formula della *Veritas filia temporis* (“slogan”, secondo la definizione dello studioso, tratto da una citazione di Aulo Gellio³⁴), identificando la sua prima apparizione nella marca tipografica

di Francesco Marcolini (1536), in cui il Padre Tempo porta in salvo, sollevandola verso l'alto, la Verità.

Risale a dieci anni dopo, all'interno dell'arazzo bronziniano con *l'Innocenza salvata dalla Giustizia* (la cui invenzione compositiva è riferita al Salviati)³⁵, la prima attestazione della variante, destinata a grande fortuna, in cui il Tempo svela – nel senso letterale del termine – la Verità, una tematica che trova nei disegni di Bernini e nella pur parziale traduzione scultorea della sua *Verità svelata* (fig. 9) un'influente interpretazione barocca³⁶. Queste 'invenzioni', che affidano al Tempo una funzione di tramite e di garante del trionfo finale del vero, furono recepite a Genova in una varietà di media, di linguaggi, di soluzioni iconografiche. Nella tela di Pietro Paolo Raggi oggi nella collezione del Banco di Roma³⁷, il Tempo in prima persona, con l'aiuto di un putto alato, contribuisce a sollevare il manto che avvolgeva la figura della Verità, ed ancora più diretto ed esplicito è il gesto con cui, nella teletta di Bartolomeo Guidobono con figure monocrome su fondo blu (tecnica che la mette in probabile relazione con la pittura in ceramica), il vigoroso "veglio alato", qualificato da una sottile falce a stento percettibile, scopre la *nuda veritas* (la cui posa riprende esplicitamente – seppure in controparte – quella del celebre modello berniniano), raccogliendo nella destra il ricco drappo che sottraeva la Verità alla vista³⁸ (fig. 10).

L'affresco del fratello Domenico sulla volta di una sala del palazzo De Mari "del melograno"³⁹, posteriore al rientro del pittore da Torino, mette in gioco i medesimi personaggi, e privilegia – pur nella radicale diversità di scala e di tecnica – alcune scelte cromatiche non lontane da quella della tela di Bartolomeo, ma raggiunge esiti distanti sotto il profilo compositivo ed anche iconografico, con un più generico rapporto tra le due figure dei protagonisti. È interessante notare che il ciclo decorativo eseguito dal Guidobono e da Jacopo Antonio Boni, concluso nel 1730, era parte di un progetto di aggiornamento commissionato dal nuovo proprietario del palazzo, Lorenzo De Mari, cui sono da riferire anche le tre sculture in legno dipinto a fingere il marmo⁴⁰, eseguite nel medesimo anno da Anton Maria Maragliano, in cui il gioco dei rimandi mette a confronto il Tempo (fig. 11) non solo con la Verità, ma anche con la Gloria (una tematica su cui si tornerà tra breve); e che alla stessa committenza è probabilmente legato anche il monumentale 'orologio Spinola', "composto di allegorie, sculto in legno"⁴¹, attribuito al medesimo Maragliano, la cui magnifica struttura è animata dalle personificazioni del Tempo alla base, e della Verità all'apice⁴². Elementi ed indizi che palesamente puntano nella direzione di un particolare interesse del De Mari per la declinazione iconografica in cui il tempo non agisce come entità distruttrice, ma come tramite del trionfo finale del vero.

È utile citare ancora, nel contesto di una diversa dimora aristocratica, un'articolata

variazione sul tema, in cui il Padre Tempo torna ad afferrare il lembo di un drappo per scoprire la Verità: l'affresco di Domenico Parodi del palazzo Balbi Durazzo (*fig. 12*), in cui la protagonista femminile – che fedelmente ricalca la posa della scultura berniniana – rimane però coperta da una candida veste, secondo una variante registrata dal Ripa come alternativa alla nudità (“Verità. Donna risplendente et di nobile aspetto, vestita di color bianco pomposamente, con chioma d’oro...”) ⁴³. Si tratta di una delle opere estreme del pittore, eseguita alla fine del quarto decennio del Settecento e poi – anche a detta del Ratti – largamente ridipinta da Jacopo Antonio Boni ⁴⁴. Il suo impianto iconografico comprende, a complemento dell’azione del Tempo che “mette in chiaro la Verità” ⁴⁵, la raffigurazione dei nemici ormai vinti di quest’ultima, la Frode e forse il Vizio ⁴⁶, ad amplificazione del messaggio: una contrapposizione relativamente frequente nella tradizione figurativa del tema, che può includere una varietà di personificazioni negative, dalla Calunnia all’Invidia, colpevoli di avere insidiato o occultato la verità, ma infine sconfitte dalla sua piena rivelazione ⁴⁷.

In associazione alla personificazione della Gloria o della Fama, il Padre Tempo può essere evocato al fine di segnalare la natura non effimera delle gesta e della reputazione di un personaggio, un casato, uno stato. È una concezione diametralmente opposta a quella sottesa alle iconografie di Vanitas, che rende la figura funzionale ad intenti di celebrazione.

Ne è esempio l'affresco di Francesco Campora (*fig. 13*), eseguito tra il 1730 e il 1732 per un palazzo Grimaldi in via San Luca fortemente danneggiato dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale, poi ricomposto e collocato all’interno del palazzo Lauro in piazza della Nunziata ⁴⁸: nelle due figure allacciate del Tempo e della Fama si riconosce lo schema compositivo della prima formulazione figurativa del tema della *Veritas filia temporis*, nel quale il Padre Tempo solleva tra le proprie braccia la Verità, qui però sostituita dalla Fama, come mostra inequivocabilmente l’attributo della tromba.

Il ruolo del tempo è dunque ribaltato, esso non è nemico e distruttore della fama (secondo il *topos* divulgato dalla catena dei *Trionfi* petrarcheschi, importante paradigma di riferimento a lungo termine, in cui la Fama trionfa sulla Morte, ma il Tempo trionfa sulla Fama: “Un dubbio, iberno, instabile sereno, / è vostra fama, e poca nebbia il rompe;/ e ‘l gran Tempo a’ gran nomi è gran veneno” ⁴⁹); ne diventa invece alleato e salvatore, secondo il concetto per cui *tempore crescet bonos* ⁵⁰. In questa accezione – rapportata però a un contesto non di esaltazione familiare, ma di pubblica celebrazione dei fasti della Repubblica – l’incontro tra le due figure era stato già proposto da Domenico Piola in uno dei bozzetti elaborati per il concorso legato alla decorazione del salone del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale (*fig. 14*), nel quale il Padre Tempo e la Fama si librano in alto, ai

lati del vessillo genovese, mentre il carro trionfale di Genova, trainato dai grifoni e guidato dalla Prudenza, avanza sotto la loro protezione⁵¹.

In totale contrasto con queste intenzioni celebrative si pone l'ultimo, singolare esempio che in questa sede si propone. È certamente un Padre Tempo sconfitto, lacero e claudicante⁵², infatti, quello che si volge a guardare la drammatica scena alle sue spalle nella straordinaria tela raffigurante *La dissipazione e l'ignoranza distruggono le arti e le scienze* (fig. 15), dipinta nei suoi tardi anni genovesi, tra il 1735 e il 1740, da Alessandro Magnasco⁵³, pittore che esprime un radicale e coerente dissenso rispetto alla coeva scena pittorica locale – dissenso radicato nelle più avanzate linee della cultura “illuminata” coeva, soprattutto lombarda, ma comunque animato da un corrosivo spirito critico che anche da essa lo differenzia⁵⁴ – a livello sia di linguaggio che di iconografie. Alla messa in scena dello stile di vita di un'aristocrazia oziosa e in declino si affiancano le allegorie dell'ignoranza (l'asino) e della lussuria (la scrofa in trono), che concorrono al massacro dell'arte (la figura della pittura giacente in primo piano): lungi dal guidare l'arte verso esiti di gloria immortale – come sembra invece accadere nell'antiporta de *Le Vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi* (1674) disegnata da Domenico Piola (fig. 16), nel quale può essere identificata come personificazione del Tempo la figura alata che istruisce la Pittura e le offre una corona d'alloro cui è intrecciato un serpente che si morde la coda⁵⁵ – il Padre Tempo di Magnasco (alla definizione della cui figura concorrono gli attributi di un “Saturno, sconsolato protettore delle attività creatrici, messo in fuga dai vizi”⁵⁶) abdica ad ogni ruolo di supporto ed abbandona la scena, impotente contro le devastazioni arrecate dalle forze negative evocate nella rappresentazione, in coerenza con la visione profondamente pessimista dell'artista.

*Laura Stagno è docente di Storia dell'arte moderna presso l'Università degli Studi di Genova.

Note

¹Panofsky 1999 [1939], 89-134.

²Panofsky 1999 [1939], 1-38.

³Panofsky 1999 [1939], 132.

⁴Chastel 1990, 14.

⁵Sul tema cfr. Stagno 2012, da cui sono tratti molti materiali sintetizzati nella prima parte del presente contributo, in relazione alla figura del Tempo in un contesto di *Vanitas*.

⁶Tapié 1990.

⁷Frugoni 1687, 711-712.

⁸L. Magnani, A. Leonardi, *Vanitas*, scheda n. 40, in *Luca Cambiaso* 2007, 284, con bibliografia precedente.

⁹Vives-Ferrándiz Sánchez 2011, 35.

¹⁰Chastel 1990, 13.

¹¹Accetto 1641, cap. IX.

¹²Veca 1981, 34.

¹³Bruni 1630.

¹⁴Cataldi Gallo 2004, 166; L. Magnani, A. Leonardi, *Vanitas*, scheda 40, in *Luca Cambiaso* 2007, 284.

¹⁵Cfr. Stagno 2012, 66-74.

¹⁶Cfr. Veca 1981.

¹⁷Ripa 2012 [1603], 568.

¹⁸Boschius 1701, emblema MCXXXV.

¹⁹Picinelli 1654, 345.

²⁰Tesauro 1669, 36.

²¹Fagiolo 2006, 316.

²²Bonito 1995, 40.

²³Newcome Schleier 1999, 125-130.

²⁴*Orologio da rote*, in *Ciro di Pers* 1978, p. 98.

²⁵Martinelli 1669, 96.

²⁶Morpurgo 1974, 32.

²⁷Reso noto in González-Palacios 1996, 127.

²⁸C. Di Fabio, *Gio. Pietro Callin, Pittore italiano. Orologio notturno con l'Allegoria del Tempo*, scheda V.17, in *El siglo* 1999, 165.

²⁹Ripa 2012 [1603], 568: "Donna in abito di matrona, che nella destra mano averà un serpe in giro".

³⁰Palazzo Doria 2010, 42-47.

³¹Palazzo Doria 2010, 46.

³²Gavazza 1989, 200-202; P. Boccardo, *Palazzo Rosso*, in *I Musei* 2004, 74.

³³Saxl 1936, pp. 197-222.

³⁴*Alius quidam veterum poetarum, cuius nomen mihi nunc memoriae non est, veritatem temporis filiam esse dixit* (Aulo Gellio, *Noctes Atticae*, Liber XII – 11.7).

³⁵Pierguidi 2005, 159-172, con bibliografia precedente.

³⁶Per quanto concerne i disegni di Bernini e la sua scultura della Verità, cfr. il citato saggio di Panofsky.

³⁷Newcome Schleier 1992, 182, fig. 97.1.

³⁸P. Ciliberto, *La Verità scoperta dal Tempo*, scheda 89, in *Il patrimonio artistico* 2008, 132, con bibliografia precedente. La tela (attribuita al fratello Domenico in Toncini Cabella 1996, 9, nota 28) è probabilmente da connettere al momento del rientro di Bartolomeo a Torino nel 1705, e ha un *pendant* raffigurante *Borea che rapisce Orizia*.

³⁹Gavazza 2000, 72; M. Newcome Schleier, *La Verità scoperta dal Tempo*, scheda A.6a, in Newcome Schleier 2002, 28.

⁴⁰P. Boccardo, scheda II.37, in *Il palazzo Pallavicino* 2009, 195-197; Sanguineti 2012, scheda I.119. 360-363, con bibliografia precedente.

⁴¹Alizeri 1875, 240.

⁴²L'attribuzione, proposta dall'Alizeri e confermata dalla Colmuto, è stata accolta con cautela da Daniele Sanguineti (Sanguineti 2012, scheda IV.27, 423-424) quando il manufatto era in ubicazione ignota ed erano disponibili solo fotografie storiche. Di recente il monumentale orologio è passato all'incanto (Asta Boetto, 24.09.2019, lotto 183; scheda di catalogo a cura di A. Orlando).

⁴³Ripa 2012 [1603], 501.

⁴⁴Cfr. Leoncini 2012, scheda 3.1.4, *Salotto del Tempo*, 232-237.

⁴⁵Ratti 1797, 227-228.

⁴⁶Per la Frode, contraddistinta dalla maschera, cfr. Ripa 2012 [1603], 174; per il Vizio, Ripa 2012 [1603], 443. Per l'identificazione delle figure, si veda Brunelli 2010-2011.

⁴⁷Panofsky 1999 [1939], 111, 114.

⁴⁸Sanguineti 1997, con bibliografia precedente.

⁴⁹Petrarca, *Triumphus Temporis*, vv. 109-111, in *Trionfi* 1997.

⁵⁰La citazione è tratta dal poemetto *Scipio* di Ennio, di cui sopravvivono frammenti; cfr. Hardie 2012, 477 (in cui si discute in particolare l'utilizzo del testo di Ennio nell'*Africa* di Petrarca).

⁵¹Circa i bozzetti di Piola e la loro iconografia, cfr. da ultimo Borniotto 2016, 91-102, con bibliografia precedente.

⁵²Le grucce sono uno degli attributi 'facoltativi' acquisiti dalla personificazione del tempo nel corso della sua lunga gestazione (cfr. Panofsky 1999 [1939]), ma compaiono di rado nelle rappresentazioni genovesi.

⁵³Circa il dipinto si vedano i diversi contributi di Fausta Franchini Guelfi, da ultimo la scheda n. 22, *La dissipazione e l'ignoranza distruggono le arti e le scienze*, in Franchini Guelfi 2016, 82-83.

⁵⁴Franchini Guelfi 2016, 27.

⁵⁵Circa l'incisione, cfr. Baudi di Vesme 1968, 1034; Sanguineti 2004, V.13, p. 494. Per una discussione dell'iconografia, con l'identificazione del Padre Tempo (Vesme riconosceva invece nella figura il Genio dell'Arte), cfr. Brunelli 2010-2011, 183.

⁵⁶Montiani Bensi 2000, 206.

Bibliografia essenziale

Accetto 1641 = T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, Napoli 1641.

Alizeri 1875 = F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova 1875.

Baudi di Vesme 1968 = A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, a cura della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, vol. III, Torino 1968.

Bonito 1995 = V. Bonito, *L'occhio del tempo. L'orologio barocco tra letteratura, scienza ed emblematica*, Bologna 1995.

Borniotto 2016 = V. Borniotto, *L'identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna*,

Genova 2016.

Boschius 1701 = J. Boschius, *Symbolographia sive de Arte Symbolica sermones septem*, Augusta 1701.

Brunelli 2010-2011 = S. Brunelli, *La figura del padre tempo nell'arte genovese di età moderna*, elaborato finale di laurea triennale, Università degli Studi di Genova, a.a. 2010-2011, referente L. Stagno.

Bruni 1630 = A. Bruni, *Per la brevità della vita e fragilità delle pompe e grandezze umane*, in *Le tre grazie. Rime*, Roma 1630.

Cataldi Gallo 2004 = M. Cataldi Gallo, *La collezione Sauli e due lettere inedite di Orazio Gentileschi*, in "Ligures", 2, 2004, pp. 155-204.

Chastel 1990 = A. Chastel, *Glorieuses "vanités"*, in A. Tapié (a cura di), *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, catalogo della mostra (Museo di Caen, 27 luglio - 15 ottobre 1990), Parigi, 1990, pp. 13-15.

Ciro di Pers 1978 = C. di Pers, *Poesie*, a cura di M. Rak, Torino 1978.

El Siglo 1999 = P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *El Siglo de los Genoveses e una lunga storia di Arte e Splendori nel Palazzo dei Dogi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 4 dicembre 1999 - 28 maggio 2000), Milano 1999.

Fagiolo 2006 = M. Fagiolo, *Il Trionfo del Tempo: caducità ed eternità*, in M. Fagiolo, P. Portoghesi (a cura di) *Roma barocca: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 16 giugno - 29 ottobre 2006), Milano 2006, pp. 312-319.

Franchini Guelfi 2016 = F. Franchini Guelfi (a cura di), *Alessandro Magnasco (1667-1749). Gli anni della maturità di un pittore anticonformista*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Canesso, 25 novembre 2015 - 31 gennaio 2016; Genova, Palazzo Bianco, 26 febbraio - 5 giugno 2016), Parigi 2016.

Frugoni 1687 = F. F. Frugoni, *Il cane di Diogene. Sesti latrati*, Venezia 1687 (ed. anastatica Bologna 2009).

Gavazza 1989 = E. Gavazza, *Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese del '600*, Genova 1989.

Gavazza 2000 = E. Gavazza, *Le compresenze. Pittori "forestieri" - artisti e artigiani dello stucco*, in *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, a cura di E. Gavazza, L. Magnani, Genova 2000, pp. 61-136.

González-Palacios 1996 = A. González-Palacios, *Il mobile in Liguria*, Genova 1996.

Hardie 2012 = P. Hardie, *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge 2012.

Il palazzo Pallavicino 2009 = *Il palazzo Pallavicino e le sue raccolte*, a cura di P. Boccardo, A. Orlando, Torino 2009.

Il patrimonio artistico 2008 = *Il patrimonio artistico di Banca Carige. Dipinti e disegni*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Milano 2008.

I Musei 2004 = *I Musei di Strada Nuova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco, Palazzo Tursi*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Torino 2004.

Leoncini, 2012 = L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale. Il Palazzo e i suoi interni. Gli affreschi e gli stucchi*, Milano 2012.

Luca Cambiaso 2007 = P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani con J. Bober (a cura di), *Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale-Palazzo Rosso, 3 marzo 2007 - 8 luglio 2007), Cinisello Balsamo (Milano) 2007.

Martinelli 1669 = D. Martinelli, *Horologi elementari divisi in quattro parti: nella prima parte fatti con l'acqua, nella seconda con la terra, nella terza con l'aria, nella quarta col fuoco: alcuni muti, & alcuni col suono, tutti facili, e molto commodi*, Venezia 1669.

Montiani Bensi 2000 = *Iconografie ebraiche e protestanti nella pittura di Alessandro Magnasco*, in "Studi di Storia dell'Arte", 9, 2000, pp. 200-210.

Morpurgo 1974 = E. Morpurgo, *Dizionario degli orologiai italiani*, Milano 1974.

- Newcome Schleier 1992 = M. Newcome Schleier (a cura di), *Kunst in der Republik Genua 1528-1815*, catalogo della mostra (Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 5 settembre - 8 novembre 1992), Frankfurt 1992.
- Newcome Schleier 1999 = M. Newcome Schleier, *Clock designs by Genoese Artists*, in "Artibus et historiae", 40, 1999, pp. 125-130.
- Newcome Schleier 2002 = M. Newcome Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino 2002.
- Palazzo Doria 2010 = Palazzo Doria De Fornari, a cura di G. Bozzo e T. Ferretti, Genova 2010.
- Panofsky 1999 [1939] = E. Panofsky, *Il Padre Tempo*, in E. Panofsky, *Studi di iconologia: I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1999 (prima ed. inglese Oxford 1939).
- Piccinelli 1654 = F. Piccinelli, *Mondo simbolico*, Milano 1654.
- Pierguidi 2005 = S. Pierguidi, *Dalla "Veritas filia Temporis" di Francesco Marcolini all'"Allegoria" di Londra del Bronzino: il contributo di Francesco Salviati*, in "Artibus et Historiae", 51, 2005, pp. 159-172.
- Ratti 1797 = C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori e architetti genovesi e de forestieri che in Genova hanno operato dall'anno 1594 a tutto il 1765*, II, Genova 1797.
- Ripa 2012 [1603] = C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino 2012.
- Sanguineti 1997 = D. Sanguineti, *Contributo a Francesco Campora (1693-1753): opere e documenti*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", 37/2, 1997, pp. 279-306.
- Sanguineti 2004 = D. Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua "casa"*, Soncino 2004.
- Sanguineti 2012 = D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano 1664-1739 "Insignis sculptor Genue"*, Genova 2012.
- Saxl 1936 = F. Saxl, *Veritas filia Temporis*, in *Philosophy and History*, essays presented to Ernst Cassirer, a cura di R. Klibansky e H. J. Paton, Oxford 1936, pp. 197-222.
- Stagno 2012 = L. Stagno, *Vanitas. Percorsi iconografici nell'arte genovese tra Cinquecento e Barocco*, Roma 2012.
- Tapié 1990 = A. Tapié, *Petite archéologie du vain et de la destinée*, in A. Tapié (a cura di), *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, catalogo della mostra (Museo di Caen, 27 luglio - 15 ottobre 1990), Parigi 1990, pp. 69-79.
- Tesauro 1669 = E. Tesauro, *Il canocchiale aristotelico*, Venezia 1669.
- Toncini Cabella 1996 = A. Toncini Cabella, *Il linguaggio figurativo a Genova tra '500 e '700: presenze locali e suggestioni "foreste"*, in "La Casana", 4, 1996, pp. 1-12.
- Trionfi 1997 = *Trionfi*, a cura di G. Bezzola, Milano 1997.
- Veca 1981 = A. Veca (a cura di), *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli 1981), Bergamo 1981.
- Vives-Ferrándiz Sánchez 2011 = L. Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid 2011.



Fig. 1 - Luca Cambiaso, *Vanitas*.
New Orleans Museum of Arts, New Orleans.

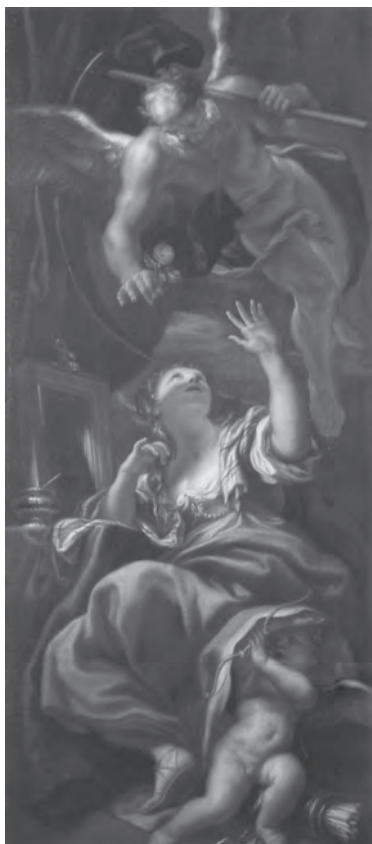


Fig. 2 - Domenico Piola, *Il Tempo offre una rosa alla Giovinezza (Vanitas)*. Collezione privata.



Fig. 3 - Valerio Castello, *Vanitas* (Giovane allo specchio e vecchia con rose da cui cadono petali). Sala del Carro del Tempo, Palazzo Balbi Senarega, Genova.



Fig. 4 - Valerio Castello, *Il Carro del Tempo*. Sala del Carro del Tempo, Palazzo Balbi Senarega, Genova.



Fig. 5 - Orologio con movimento firmato da Giovanni Pietro Callin. Già Casa d'aste Semenzato, Venezia.



Fig. 6 - Orologio con movimento firmato da Giovanni Pietro Callin. Civico Museo Giannettino Luxoro, Genova.



Fig. 7 - Sigismondo Betti, Allegoria del Tempo, della musica e dei piaceri, particolare. Palazzo Doria De Fornari, Genova.



Fig. 8 - Giovanni Andrea Carlone,
Vita umana.
Palazzo Brignole Sale (Palazzo Rosso,
Musei di Strada Nuova) Genova.



Fig. 9 - Gian Lorenzo Bernini,
La Verità svelata dal Tempo.
Galleria Borghese, Roma.

Fig. 10 - Bartolomeo Guidobono,
Il Tempo svela la Verità.
Collezione CARIGE, Genova.



Fig. 11 - Anton Maria Maragliano, Il Padre Tempo, Palazzo Pallavicino, Genova.

Fig. 12 - Domenico Parodi, Il Tempo svela la Verità, Palazzo Balbi Durazzo (Reale), Genova.



Fig. 13 - Francesco Campora, Il Tempo e la Fama. Palazzo Lauro in Piazza della Nunziata (già Palazzo Grimaldi in via San Luca), Genova.



Fig. 14 - Domenico Piola, Apoteosi della Repubblica di Genova con l'allegoria della Sapienza Divina. Palazzo Bianco, Musei di Strada Nuova, Genova.



Fig. 15 - Alessandro Magnasco, *La dissipazione e l'ignoranza distruggono le arti e le scienze*. Collezione privata.



Fig. 16 - Domenico Piola (su disegno di), *Antiporta di R. Soprani, Le Vite de' pittori, scultori et architetti genovesi*, Genova 1674.

Tempo e memoria nell'arte concettuale: l'opera di Roman Opalka e On Kawara

Riassunto

Il saggio analizza la produzione artistica di Roman Opalka (1931-2011) e On Kawara (1932-2014), noti maestri della corrente concettuale che hanno dedicato l'intera loro opera a una coerente e costante riflessione sul tempo e sulla memoria. A metà degli anni Sessanta del secolo scorso i due artisti hanno dato vita, ognuno con le proprie modalità operative ed espressive, a progetti artistici caratterizzati da un estremo rigore processuale che hanno coinciso con la durata della loro esistenza, arrivando a compimento solo con la fine della loro vita.

Parole chiave: Roman Opalka, On Kawara, arte concettuale.

Abstract

The essay deals with the artistic production by Roman Opalka (1931-2011) and On Kawara (1932-2014), leading personalities in the field of Conceptual Art, who devoted their whole work to a continuous and coherent reflection on time and memory. In the Sixties both the artists gave birth, each one in their own operative and expressive mode, to extremely rigorous artistic processes that coincided with the duration of their own existence, getting to an end only with their death.

Keywords: Roman Opalka, On Kawara, Conceptual Art.

Misurare il tempo, attestare il proprio essere nel tempo e far convergere il proprio tempo con quello universale: dalle epoche più remote l'umanità si confronta con queste sfide e ogni civiltà ha ideato soluzioni o creato strumenti per scandire, controllare, narrare lo scorrere del tempo.

La storia delle arti visive è costellata di opere, manufatti, documenti che sono testimonianza di queste millenarie preoccupazioni: si pensi ai calendari figurati di età ellenistica e a quelli miniati, affrescati, scolpiti o musivi risalenti al Medioevo, alle allegorie delle stagioni ricorrenti in dipinti e cicli di affreschi dal rinascimento al tardo Barocco; ma anche alle tradizioni iconografiche delle "tre età dell'uomo" e del *memento mori* o, ancora, all'autoritrattistica così come è stata praticata da artisti

quali Rembrandt e, in tempi più recenti, Van Gogh o il meno noto Ludwig Meidner, ossia come un diaristico strumento di indagine delle proprie trasformazioni fisiognomiche, attitudinali e psicologiche e, quindi, di auto-narrazione.

Proprio il nesso ineludibile tra lo scorrere del tempo oggettivamente inteso (il susseguirsi inarrestabile di giorni, mesi, anni, cui corrispondono cambiamenti nella società, nella cultura, nel costume) e la trasformazione che ciascun individuo vive in rapporto al tempo che passa (non solo in termini di invecchiamento fisico, ma anche di maturazione di esperienze, di assunzione di consapevolezza e di capacità di far sedimentare il ricordo) è al centro di una delle linee di ricerca portate avanti, a partire dalla metà degli anni Sessanta del secolo scorso, da alcuni protagonisti della corrente internazionale dell'arte concettuale, in particolare da Roman Opalka (1931-2011) e On Kawara (1932-2014).

Nato in Francia da una famiglia di immigrati polacchi e formatosi presso l'Accademia di Łódź, nel 1965 Roman Opalka ha dato avvio al progetto *Opalka 1965/1-∞*, un'indagine sul tempo inteso sia come sequenza coscientemente esperita, sia come fenomeno bergsoniano della durata, procedendo contestualmente a una sistematica registrazione del proprio tempo personale: egli ha deciso di trascrivere su una serie di tele una numerazione progressiva crescente di numeri razionali interi dall'1 a un potenziale infinito (∞) senza determinare a priori l'arco temporale entro il quale concludere il lavoro, ma progettando di portarlo avanti per tutta la vita. Si è dedicato, infatti, a questa impresa fino alla morte, avvenuta nell'agosto 2011. I dipinti così realizzati, intitolati *Détail*, ciascuno preceduto dall'indicazione della serie cui appartiene e seguito dal numero con cui il quadro inizia e da quello con cui esso termina (ad esempio *Opalka 1965/1-∞ Détail-4875812-4894230*), sono stati realizzati tutti con la stessa tecnica, la tempera, e hanno tutti il medesimo formato – 196 x 135 centimetri – corrispondente alle dimensioni della porta dello studio di Varsavia dove l'artista ha iniziato il progetto con il dichiarato intento di istituire un rapporto antropometrico con l'*Uomo vitruviano* di Leonardo da Vinci. Sulla tela Opalka ha tracciato i numeri in bianco (con un pennello per ciascun dipinto) su uno sfondo uniforme dapprima nero e poi aggiungendo, di opera in opera, circa l'1% di bianco supplementare, con l'obiettivo di arrivare, in coincidenza con il numero 7777777, al bianco totale. Sebbene Opalka sia scomparso, come da lui stesso previsto, prima di pervenire a scrivere quel numero, nei suoi ultimi *Détails* i numeri bianchi dipinti su sfondo già bianco, ormai appena percettibili, sono l'esito di un processo che assume, inevitabilmente, una connotazione metaforica, rimandando al lento ma inesorabile e struggente svanire delle energie vitali¹. Opalka, del resto, ha stabilito un nesso esplicito tra la durata della sua opera e quella della sua esistenza, spiegando di aver scoperto “un potenziale enigmatico nella logica

dei numeri” – logica prima solo considerata dal punto di vista razionale –, che gli permetteva “di stabilire l’unità dinamica di una struttura spazio-temporale di uno stesso e solo progetto di vita sotto forma di ‘sfumato’ di una esistenza”; non senza perplessità, comprensibilmente, ma con la consapevolezza di intraprendere un percorso che univa arte e vita:

“Ero profondamente meravigliato, e in fondo un po’ inquieto, non tanto per l’immensità di un simile cammino, quanto e soprattutto per l’imperativo di realizzarlo sino alla fine della mia vita (poiché è la sola via per comprendere l’idea del tempo irreversibile, qual è quello di ogni essere cosciente). Mi era difficile percepire, in quel momento, tutti gli elementi strutturali del mio progetto e tutte le sue ramificazioni afferenti non solo all’arte, ma soprattutto alla vita, come mai era accaduto prima in una creazione artistica: la vita era divenuta l’opera; e l’opera, la vita”².

I numeri in progressione o, meglio, quello “spazio di espansione dei numeri” che Opalka considerava “un enigma aritmetico dello spazio-tempo umano”, gli offrivano una soluzione per restituire una sorta di “temporalità ponderata” delle diverse fasi della vita, a partire da quella infantile per cui un bimbo raddoppia, triplica e moltiplica la sua età con una progressione che “si trasforma in estensione di durata, in tempo di conoscenza, di adattamento, di riflessione e, infine, *in tempo di saggezza*”. Ciò può essere illustrato, come ha scritto l’artista,

“nel caso della macro progressione dinamica del mio programma, da: 1. 22. 333. 4444. – numeri che appartengono al mio primo *Détail*. Il numero 55555 si trova già sul secondo quadro. E alla tappa successiva, 666666, sono arrivato solo dopo sette anni. È stato allora, quando questa pittura di presenza di vita era già radicata nel tempo, che mi sono posto logicamente una domanda: quanto tempo avrei impiegato per giungere alla tappa successiva, quella di 7777777, sette volte sette? Facendo calcoli ottimistici, sono giunto a risultati insieme crudeli e affascinanti. Mi sono reso conto che nel migliore dei casi (in buona salute e con favorevoli condizioni generali) avrei avuto bisogno di più di 30 anni per arrivare alla cifra di 7777777. Mi sono egualmente posto a quel punto la domanda concernente il numero otto volte otto, 88888888, che riguarda la vita di più generazioni e anche di più secoli. Questo seguito di numeri costituisce dunque il fondamento di una piramide verso *l’infinito* (∞); a cominciare dalla prima unità (1) attraverso tutte le tappe menzionate – tappe del tempo della vita dell’uomo”³.

Il numero 7777777 non è stato dunque scelto arbitrariamente, bensì individuato a seguito di un solido ragionamento deduttivo sotteso a un progetto artistico che mirava altresì a rendere intelligibile il discrimine tra il tempo della vita *di un uomo* e il tempo della vita *dell’uomo*. Emerge così con evidenza cosa intendesse Opalka

affermando che “la sostanza concettuale e corporale” della sua opera era “la vita e la morte dell’autore stesso”⁴.

A essa l’artista ha consacrato la sua intera esistenza, nella consapevolezza che per garantire la coerenza del proprio progetto fosse necessario che la vita vi si dispiegasse e che, pertanto, non vi fossero interruzioni, causate da viaggi anche brevi che gli impedissero di captare il tempo. Per questo motivo Opalka ha concepito le *Carte di viaggio*, disegni eseguiti con una penna a inchiostro nero su carta formato 33,2 x 24 centimetri, la cui produzione si intrecciava inevitabilmente con quella dei dipinti: prima di partire l’artista doveva terminare un dipinto per poter iniziare con il numero successivo l’opera su carta e, viceversa, tornato nel suo studio, doveva concludere quest’ultima per poter iniziare il *Détail* seguente⁵.

Anche l’atto del contare e del trascrivere i numeri sulle tele – Opalka ha registrato su un nastro magnetico la propria voce che pronunciava in lingua polacca i numeri mentre li iscriveva – veniva a coincidere con il trascorrere della vita dell’artista, il quale si è fotografato con l’autoscatto al termine di ogni giornata di lavoro sempre in bianco e nero, alla stessa distanza dall’obiettivo, nella stessa posizione frontale, con lo sguardo fisso e il volto inespressivo, documentando così la progressione del tempo in quattro modalità diverse, ma compresenti: la sua traduzione numerica, affidata alla tela; l’effettiva durata di tale trascrizione, impressa sul nastro sonoro; la sua traccia in termini quantitativi, oggettivata e conservata dai pennelli; i segni fisici che essa imprimeva nel volto e nello sguardo, restituiti dall’autoritratto fotografico. Anche quest’ultimo nasceva “dall’imperiosa necessità di non perdere nulla della captazione del tempo” e, poiché registrava sul corpo dell’artista “i cambiamenti sia del tempo definito dai numeri” tracciati sulla tela o sulle carte di viaggio, “sia del tempo al di fuori della numerazione, quello del sonno e delle altre attività della vita”, va considerato come un *Détail* fotografico a integrazione e completamento di quello dipinto⁶.

Ieratici e solenni, gli autoritratti di Opalka sono fotografie che scolpiscono il tempo, come egli stesso ha affermato: “Il *Détail* dipinge il tempo, la carta di viaggio lo disegna, la fotografia lo scolpisce”⁷. Non a caso, per l’artista era proprio una statua, l’*Auriga* di Delfi, capolavoro dell’antica scultura greca, a rappresentare un’immagine significativa del tempo, un bronzo giunto a noi attraverso i secoli, rinvenuto nel 1896 nel Santuario di Apollo e oggi conservato nel museo archeologico della città, dove Opalka lo aveva visto per la prima volta nel 1985; una figura che egli definiva “singolare” ed “enigmatica”, poiché, pur avendo perduto i cavalli, il carro e il braccio sinistro, continua a guidare con la mano destra e con ciò che è rimasto delle redini:

“Manifesta ciò che si sa, ma non si vede più. L'Auriga materializza questo miracolo: il non visibile, il movimento del tempo è presente. La scultura di un uomo giovane e bello alla guida di un carro policromo carico di dorature, tirato da cavalli riccamente sellati e lanciati al galoppo, è stata trasformata dal tempo in quest'altra figura, la presenza che ne resta e l'evidenza di ciò che non è più, il legame invisibile e tuttavia presente con ciò che è stata”.

Si è così originato una sorta di processo di identificazione anche dal punto di vista anatomico, poiché il braccio sinistro mancante alla statua ricordava all'artista il proprio braccio sinistro, diventato insensibile per la tensione estrema causata dalla continua esecuzione del progetto, mentre il braccio destro dell'*Auriga*, che regge il resto delle redini, portava il pensiero di Opalka a quello che sarebbe stato l'ultimo suo quadro e l'ultimo pennello tenuto in mano nell'ultimo istante di vita e che avrebbe sospeso la progressione, “solo lasciando l'immagine di una presenza del visibile nel non visibile”⁸.

Opalka sarebbe poi tornato a Delfi nel febbraio 1992 con Christian Schlatter, studioso di arte concettuale, per fotografare l'*Auriga* con il medesimo procedimento con cui aveva fino ad allora realizzato i propri autoscatti, innescando così un processo che si sarebbe risolto nella vera e propria rivelazione di un'ulteriore possibilità di identificazione tra due uomini vissuti a distanza di oltre due millenni⁹:

“Visto di faccia, avremmo detto che si fotografasse; visto da dietro, sembrava dipingere: per moto proprio, guidava la luce. Era pittore. L'artista del V secolo diveniva un artista contemporaneo. L'Auriga si vedeva nel mio retrovisore; il mio spirito lo sovrapponeva alla mia propria immagine: nel *mio* retrovisore io vedevo la *sua* immagine. L'Auriga (475 a.C.) si riuniva alla condotta del movimento OPALKA 1965/1-∞! L'Auriga è un'eccezione in quel museo, lo era ugualmente in quel sito. Per me è lo straniero tra il disordine e il bazar mercantile degli dei greci del sito di Delfi; straniero nel senso in cui Socrate, il filosofo autentico, era diventato estraneo alle leggi inique della città. La confusione del sito di Delfi non corrisponde forse a quella dell'arte contemporanea? Accade che il mio procedere sia pervaso da un sentimento di estraneità quando lo situo nel paesaggio dell'arte di oggi”¹⁰.

Tale senso di estraneità, che affiora in numerosi passaggi degli scritti autobiografici e programmatici di Opalka, era corroborato dalla consapevolezza con cui l'artista rivendicava la specificità del proprio lavoro anche rispetto a quello di artisti anch'essi impegnati, nei medesimi anni in cui egli lavorava al proprio progetto, in ricerche sul tempo: “il tempo non può essere misurato. Ecco una difficoltà che molte persone hanno con il mio lavoro, specie se paragonato con altre opere che

si riferiscono a date, quali quelle di Hanne Darboven o On Kawara¹¹.

Se il paragone con la ricerca dell'artista tedesca Hanne Darboven fa emergere intenti e processualità dissimili¹², quello con On Kawara rivela, invece, due operazioni artistiche dalla fisionomia certamente distinta, ma sorrette da alcune profonde e significative affinità nell'impianto concettuale e operativo: il 4 gennaio 1966 l'artista giapponese, da poco trasferitosi a New York, ha dato inizio a *Today Series, 1966 to present*, concepito come un lavoro coerente e costante che, proprio come il progetto dei *Détails* di Opalka, non si doveva svolgere in un arco di tempo predeterminato, ma avrebbe potuto dirsi concluso solo con la morte dell'artista, avvenuta nel luglio del 2014 (anche se, in realtà, l'ultima opera della serie è stata eseguita il 12 gennaio 2013)¹³. Il progetto prevedeva il compimento quotidiano di un piccolo dipinto rettangolare (*Date Painting*), a fondo scuro, talvolta rosso, su cui veniva riportata in bianco la data del giorno di esecuzione; nel caso esso non fosse risultato concluso entro la mezzanotte, a causa del lungo e delicato processo di realizzazione scrupolosamente osservato dall'artista, veniva distrutto. La data è indicata nella lingua e secondo le convenzioni del paese nel quale l'artista si trovava nel giorno di esecuzione del dipinto, ricorrendo all'esperanto qualora i caratteri della scrittura locale fossero diversi da quelli dell'alfabeto latino; una volta ultimato, ogni quadro era riposto in una scatola di cartone realizzata su misura – per tele di dimensioni variabili – all'interno della quale era inserito o incollato un ritaglio di un quotidiano del luogo letto dall'artista il giorno stesso. L'intero ciclo dei *Date Paintings* si configura, dunque, come un viaggio nel tempo e nello spazio in cui la dimensione privata interseca quella collettiva e la vicenda autobiografica introietta lacerti di quella storica, escludendo però a priori ogni partecipazione emotiva, ogni opinione soggettiva, ogni interesse per una visione di insieme o per una narrazione coerente. Per questa ragione Kawara non selezionava quasi mai gli articoli di giornale sulla base della portata degli eventi ai quali essi si riferivano o in considerazione del grado di interesse che essi potevano suscitare, anche a distanza di tempo, nel fruitore dell'opera o, ancora, delle informazioni che potevano fornirgli; essi costituiscono semplicemente una cronologica evidenza della realtà, una sorta di certificato di autenticità paragonabile, secondo Karel Schampers, ai quotidiani presenti nelle fotografie o nei video delle persone rapite come prova del loro essere in vita a quella data¹⁴.

Nello stesso tempo, però, ogni *Date Painting* ha in sé, e lo rivendica, il proprio statuto d'opera, con una precisa collocazione nella storia dell'arte, in particolare nell'ambito delle ricerche di tipo riduzionista, minimalista e concettuale, come bene ha evidenziato Anne Rorimer, avvicinando Kawara a noti e importanti artisti americani (Frank Stella o Robert Ryman) o europei (Piero Manzoni). Nell'ambito

di tali tendenze la studiosa ha individuato la specificità dell'apporto fornito da Kawara, facendo notare che mentre per tradizione il dipinto è fissato nel tempo dalla data apposta dall'autore sul fronte o sul retro della tela, nei *Date Paintings* è essa stessa a diventare il soggetto, rendendoli così unici e irripetibili (poiché nessuna combinazione di numeri può essere mai identica a un'altra) e trasformando l'astratta misurazione del tempo nella realtà concreta della pittura¹⁵.

Risalendo poi alle avanguardie storiche, Rorimer ha riflettuto anche sul peculiare rapporto che l'artista istituisce tra la realtà dell'opera e quella extra-artistica, quotidiana, contingente: mentre il collage cubista integra il frammento di giornale in un tessuto pittorico complessivo, Kawara li separa fisicamente, creando tra essi una connessione ma al tempo stesso una distinzione¹⁶.

Oltre che dal ritaglio di giornale inserito nella scatola di cartone, la maggior parte dei *Date Paintings* è accompagnata anche da un sottotitolo il cui contenuto varia da lunghe e articolate citazioni a pensieri personali spesso riferiti agli stessi dipinti ("I am afraid of my 'Today' paintings", 29 maggio 1966; "I make love to the days", 25 luglio 1966), banali aneddoti ("I played 'Monopoly' with Joseph, Christine and Hiroko this afternoon. We ate a lot of spaghetti", 1 gennaio 1968), riferimenti a eventi di portata internazionale ("U.S.A. began to bomb North Vietnam again", 31 gennaio 1966). Altri sottotitoli si riferiscono a momenti cruciali della storia dell'umanità, come ad esempio la missione dell'Apollo 11 nel 1969, in occasione della quale Kawara ha prodotto tre *Date Paintings*, detti dipinti del "Moon Landing", relativi cioè al giorno del decollo (16 luglio), a quello dell'allunaggio (20 luglio) e a quello in cui Neil Armstrong ha messo piede sulla Luna¹⁷. L'intuibile relazione tra l'apparente casualità e le infinite eventuali (ma mai svelate) implicazioni personali che possono avere guidato la scelta di specifici giorni o suggerito determinati sottotitoli, unita all'indissolubile connessione tra il soggetto del dipinto (la data) e le "meta-informazioni" che lo integrano (notizie di giornale e sottotitoli), attivano, quasi inevitabilmente, nello spettatore reazioni differenti a seconda della possibilità che costui ha di mettersi in relazione con l'opera sulla base di proprie esperienze e propri ricordi: la reazione più comune e spontanea, ossia quella di attivare il ricordo per collegare un dato giorno alla propria biografia, si arricchisce di ulteriori valenze proprio quando intercetta date ed eventi destinati a radicarsi nella memoria collettiva, come il già citato allunaggio o l'attacco dell'11 settembre che Kawara, allora residente nel Lower Manhattan, ha registrato con un trafiletto con la foto delle Twin Towers ancora in fiamme associato a un *Date Painting* riferito al 13 settembre 2001, primo giorno in cui egli ha potuto tornare nel suo studio a lavorare dopo la tragedia. In questi casi la correlazione spazio-temporale sottesa all'intera serie diviene una sorta di terreno memoriale condiviso

(pressoché chiunque, ormai, associa la data dell'11 settembre 2001 all'attentato alle Torri Gemelle e chiunque, purché in età tale da averne fatto esperienza diretta – o “in diretta” –, ha un ricordo preciso e indelebile del luogo in cui si trovava quel giorno). Tale assunto induce a riflettere, più in generale, su come possa essere percepito il tempo “rappresentato” o “misurato” da On Kawara nella *Today Series*: secondo Henning Weidemann lo spettatore inevitabilmente legge l’“oggi” del dipinto come un “ieri”¹⁸, come se si trovasse di fronte a una fotografia, con l’indissolubile nesso di realtà e di passato teorizzato da Roland Barthes¹⁹. Ha scritto a proposito Kathryn Chiong:

“Photographic time, theorized by Barthes as the “That-has-been” of the photographic subject, in some way characterizes the date paintings, evidentiary traces of an activity temporally circumscribed, occurring within the space of one, remote day. Kawara’s registrations of time-past thus produce a failure of temporal distance that mimics the disjunction of every photograph. Lacking the photograph’s analogical plenitude, however, the date painting’s mimicry remains incomplete. The authenticity of its past must be supplemented, certified by Kawara’s claim to destroy any painting not completed on its proper date, reinscribed by the absolutely contemporary newspaper articles affixed to the paintings’ boxes. A journal, cataloging every painting’s size, color, location and date of production, appropriately includes a list of obligatory “subtitles”, like the photographic captions whose necessity Walter Benjamin describes. Because the specificity of every date gives way to the arbitrariness of snapshots, this meaninglessness must be plugged by the existential presence of time, guaranteed by textual reaffirmations”²⁰.

Sia i ritagli di giornale sia i sottotitoli hanno dunque – seppure nei termini del rapporto dicotomico descritto da Anne Rorimer e nei limiti delle disgiunzioni temporali evidenziate da Kathryn Chiong – il compito di ancorare alla banale realtà quotidiana o ai grandi fatti della storia il fluire del tempo che, convenzionalmente segmentato in date, diventa ‘oggettivo’ (quel dato giorno) e, pertanto, ordinabile e misurabile (secondo un concetto di durata)²¹: per Kawara, infatti, i calendari non sono altro che strumenti che ci permettono di ‘tenere il conto’ dei passaggi dalla notte al giorno e viceversa; a tal proposito, assai significativo è il fatto che la sua biografia ufficiale riporti unicamente la somma dei giorni da lui vissuti fino a un dato momento, fermandosi a 29.771.

Nel medesimo anno, il 1966, in cui ha dato inizio all’esecuzione dei *Date Paintings*, Kawara ha cominciato a lavorare alla serie parallela *I read*, raccolta di articoli di giornali letti dall’artista e incollati su fogli di carta: se in questa serie, come nei *Date Paintings*, il tempo individuale si riconnette al tempo storico, anzi vi si inserisce, sia letteralmente sia metaforicamente, in altre tre serie iniziate nel 1968 e

terminate nel settembre 1979, poi riunite sotto il titolo *Self-Observation*, esso si declina attraverso tre specifiche attività che l'artista svolge in vari contesti geografici e sociali. *I Got Up*, a ragione considerata tra i primi esempi di Mail Art, è costituita dalle numerose cartoline giornalmente inviate da Kawara a vari conoscenti: su ciascuna di esse egli ha indicato tramite un timbro la data, l'ora del risveglio (da cui il titolo della serie) e l'esatta indicazione del luogo. Strettamente connesse sul piano concettuale a *I Got Up* sono le altre due serie di *Self-Observation*, ossia *I Met*, composta da elenchi dattiloscritti e quotidianamente aggiornati delle persone incontrate da Kawara giorno dopo giorno, e *I Went*, una raccolta di mappe di varie città dove con una penna rossa sono tracciati quotidianamente gli itinerari da lui percorsi. Sia i fogli sia le mappe che compongono le ultime due serie sono singolarmente datati mediante un timbro. Con i *Date Paintings* e la raccolta di *I read*, le tre serie di *Self-Observation* concorrono a costituire un vero e proprio archivio della vita dell'artista, dove egli ha annotato con disciplina e meticolosità situazioni e attività ricorrenti, astenendosi da ogni commento personale come si addice a un archivista di professione²². In tutti questi lavori, come già osservato, il tempo registrato è nel contempo individuale e collettivo.

Una riflessione sul tempo universale guida invece la realizzazione di altre due opere, strettamente connesse l'una con l'altra: *One Million Years – Past* (1969) e *One Million Years – Future* (1981). La prima enumera un milione di anni a ritroso, a partire dal 1969; in dieci volumi di duecento pagine ciascuno, a cinquecento anni per pagina, si arriva al 998.031 avanti Cristo: la durata media della vita umana corrisponde a poche righe e in sole quattro pagine si esaurisce la nostra storia a partire dalla nascita di Cristo. L'altra serie di dieci tomi, su altrettante pagine, giunge all'anno 1.001.980. La riflessione, insita in quest'opera, sulla brevità della vita di un singolo essere vivente in rapporto alla immensità del tempo cosmico richiama quella di Opalka sull'impossibilità di arrivare a dipingere sulle sue tele il numero 88888888; fondamentalmente diversa, però, è la concezione che del tempo hanno i due artisti: mentre Opalka ragiona su un tempo che tende all'infinito, Kawara si confronta con un arco cronologico che, per quanto vasto, è definito e rimane, pertanto, misurabile.

Nel 1993 Kawara ha concepito un nuovo progetto relativo a *One Million Years*, una sua diffusione sonora che ne rende esperibile la 'durata' e – interessante notarlo – la avvicina alla processualità del lavoro di Opalka: in occasione di alcune mostre dell'artista giapponese un uomo e una donna si alternano nel contare lentamente e ad alta voce gli anni dal presente al passato e dal presente al futuro e ogni seduta riprende dal punto in cui si era interrotta la lettura precedente.

Ad oggi, l'ultima *performance* di *One Million Years* si è svolta durante *On Kawara – Silence*,

grande personale dell'artista organizzata nel 2015 al Guggenheim Museum di New York, purtroppo drammaticamente segnata dalla sua morte pochi mesi prima dell'inaugurazione. Appresa la notizia, il noto artista francese Daniel Buren, impegnato nella stesura di un saggio per il catalogo della mostra, ha voluto così concludere il suo scritto: "He can neither say that he is dead, nor can he say that he is no longer alive. The interruption here is all the more brutal"²³. È evidente in queste parole il riferimento a un'altra serie ideata da On Kawara, *I'm Still Alive*, costituita dai telegrammi inviati a partire dal 1969 a vari amici e conoscenti con lo scopo di attestare il proprio essere (ancora) in vita attraverso la laconica comunicazione che dà il titolo all'opera; nello stesso tempo, però, questi messaggi sono stati interpretati come un invito, rivolto ai loro destinatari, a riflettere sulla ineluttabilità della morte, sul suo imminente aleggiare sulla vita²⁴. In questo senso i telegrammi di Kawara si inseriscono nella tradizione del *memento mori*, fanno breccia in chi li riceve con la stessa silente violenza dei teschi e delle iscrizioni scoperte dai leggendari pastori dediti ai piaceri della natura e del canto: *et in Arcadia ego*.

Nel gennaio del 2009 l'artista islandese Pall Thayer ha creato un account Twitter a nome di On Kawara dal quale ogni giorno, alle 10 del mattino, è stato automaticamente spedito il messaggio "I'm still alive" a un numero sempre crescente di followers²⁵: lasciando a studi specifici sulla cosiddetta Post-internet Art il compito di confrontarsi con le molteplici implicazioni insite in questo lavoro, *in primis* quelle sull'autorialità, l'operazione di Thayer mira a estendere, seppure in modo 'fraudolento', i confini temporali dell'opera di Kawara oltre quelli della vita dell'artista e in taluni casi riesce nel suo intento, come rivelano le reazioni di coloro che hanno pensato (e alcuni forse ancora lo pensano) che fosse stato l'artista stesso a ideare questo sistema per sopravvivere alla propria morte. Il 12 luglio 2014 sulla rivista digitale "Entropy" si faceva notare come ciò fosse una perfetta realizzazione del lavoro di Kawara, che in questo modo proseguiva dopo la sua morte, creando ancora arte e addirittura facendo credere al contenuto del messaggio "I'm still alive"²⁶. E ancora diversi mesi dopo, il 12 marzo 2015, mentre era in corso la citata mostra al Guggenheim, l'edizione online di "The Japan Times" dedicava a Kawara un articolo che in chiusura ricordava che il lavoro di Kawara oltrepassa la morte grazie ai suoi tweet automatici quotidiani "I'm still alive" e che alla mostra americana la presenza dell'artista era palpabile tanto quanto quella degli uomini primitivi quando si ammirano i dipinti della Grotta di Altamira²⁷.

Come ha affermato Dan Duray, accreditare tali ipotesi significa certamente capire assai poco del lavoro di Kawara, della sua intrinseca serietà, del suo rigore metodologico²⁸. Del resto, proprio una corretta interpretazione dell'episodio

dell'incontro dell'artista con le pitture rupestri di Altamira nel 1963 fornisce l'antidoto contro un *fake* di questo tipo: in quel momento Kawara stava ponderando la decisione di abbandonare l'arte ed è stato proprio osservando quelle primigenie, spontanee manifestazioni della creatività umana e riflettendo sulla loro capacità di mantenere attiva per millenni una forza comunicativa che trascende il linguaggio e la storia, che egli è tornato a credere nelle possibilità dell'arte, con la rinnovata consapevolezza che le opere possono ambire a raggiungere quella dimensione di *endless temporality* preclusa ai loro creatori.

In un certo senso, le pitture di Altamira si sono rivelate a Kawara quali singolari immagini del tempo proprio come l'*Auriga* di Delfi è apparso a Opalka: dopo quell'incontro Kawara ha iniziato a dedicarsi alla realizzazione di lavori in serie, approdando poi all'ideazione della *Today Series*, mentre Opalka ha avviato, come si è visto, un processo di identificazione con il possente cocchiere inserendo un ulteriore tassello nel proprio progetto teso a raggiungere un'assoluta coincidenza tra arte e vita.

Si può essere tentati di attribuire anche a Kawara un simile intento; tuttavia per lui il concetto di autobiografia ha una maggiore estensione poiché, come ha affermato Kathryn Chiong riferendosi alla complessità dei “riferimenti incrociati” (date, luoghi, percorsi, notizie, aneddoti, ecc.) che l'artista dissemina nel suo lavoro: “If autobiography is an effort to recall and remember oneself, Kawara chooses the medium most likely to upset that trajectory”²⁹. Nondimeno, Kawara, come del resto Opalka, si racconta attraverso il quotidiano incontro con se stesso nell'esercizio della propria attività artistica secondo le regole prestabilite; nell'*Ulysse* (1922) di James Joyce c'è una frase che Anne Rorimer pone in esergo al suo saggio su On Kawara che si presta ad accompagnare anche l'opera di Opalka e, pertanto, anche a concludere questo testo: “Every life is many days, day after day. We walk through ourselves meeting robbers, ghosts, giants, old men, young men, wives, widows, brothers-in-love, but always meeting ourselves”.

*Leo Lecci è docente di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università degli Studi di Genova.

Note

¹Cfr. Opalka 2011, 132: “A conti fatti, la cifra 7777777 si è rivelata impossibile per me. Anche se potenzialmente fosse stata realizzabile, avrei dovuto consacrarmi esclusivamente all’instancabile esecuzione del programma; e ciò sarebbe divenuto eventualmente possibile solo se avessi vissuto (assai modestamente) e lavorato in Polonia (fino a sedici ore al giorno come agli inizi)”. Il brano, come tutti quelli poi citati nel testo, è tratto dagli scritti di Roman Opalka raccolti e tradotti in italiano da Tommaso Trini per il volume pubblicato in occasione della mostra ideata e allestita da Ludovico Pratesi al Museo Correr di Venezia nella primavera del 2011: *Carpaccio / Opalka. Il tempo della pittura*. L’esposizione metteva in dialogo *Le dame veneziane* (1490-1495) di Carpaccio e tre opere di Opalka all’insegna del concetto di tempo: in Opalka sotto forma di progressione numerica, in Carpaccio come senso dell’attesa, poiché le due figure femminili raffigurate stanno aspettando il ritorno degli uomini dalla caccia (il dipinto è stato infatti riconosciuto come parte inferiore della *Caccia in Laguna* conservato al Getty Museum di Los Angeles).

²Opalka 2011, 128.

³Questa e le citazioni appena precedenti sono in Opalka 2011, 131-132.

⁴Opalka 2011, 131.

⁵Cfr. Opalka 2011, 127.

⁶Opalka 2011, 112.

⁷Opalka 2011, 128.

⁸Questa e la citazione precedente sono in Opalka 2011, 33-34.

⁹In quell’occasione Christian Schlatter ha scritto un testo di ricostruzione della vicenda dell’*Auriga* di Delfi pubblicato in Schlatter 1992, 7-13 e, tradotto, in Opalka 2011, 141-143.

¹⁰Opalka 2011, 34,36.

¹¹Opalka 2011, 135.

¹²A metà degli anni sessanta, durante un soggiorno a New York, Hanne Darboven è entrata in contatto con l’ambiente minimal e concettuale, sviluppando un personale metodo di registrazione del tempo attraverso la trascrizione di dati e cifre, talvolta abbinati a immagini, su lunghissime sequenze di fogli. I lavori di Darboven sono rappresentazioni grafiche di un ritmo esistenziale e comunicano allo spettatore la sensazione fisica dello scorrere tempo: per questa ragione le sue opere, spesso paragonate a partiture musicali, diversamente da quelle di Opalka, non rispondono a un metodo univoco di trascrizione della misurazione del tempo.

¹³Cfr. Weiss 2015: con questo dipinto si chiudeva il percorso della mostra *On Kawara – Silence*, organizzata presso il Guggenheim Museum di New York da Jeffrey Weiss con la fattiva collaborazione dell’artista, deceduto otto mesi prima della sua inaugurazione, avvenuta il 6 febbraio 2015. Nel corso di quasi cinquant’anni Kawara ha realizzato circa tremila *Date Paintings*.

¹⁴Schampers 1991, 199.

¹⁵Rorimer 1991, 122-123.

¹⁶Rorimer 1991, 129-130.

¹⁷Cfr. Dover 2015.

¹⁸Weidemann 1994, 47.

¹⁹Barthes 1980, 120.

²⁰Chiong 1999, 51-52.

²¹Si veda a proposito Lee 2004, 289-308: nel quinto e ultimo capitolo del volume *Chronophobia. On*

Time in the Art of the 1960s, intitolato *The Bad Infinity/The Longue Durée*, la studiosa ha interpretato la ricerca di On Kawara alla luce della critica rivolta da Hegel a quella che egli definisce la “cattiva infinità” (*Schlechte Unendlichkeit*) di Kant (intesa sia come una processualità vuota, priva del raggiungimento della meta, sia come una concezione anti-ontologica e anti-metafisica del tempo, cfr. Scaloni 2004, 483-514, qui 487) e della teoria della “longue durée” che Fernand Braudel contrappone alla visione di una “histoire événementielle” (cfr. Noiriel 2002, 57-81). Quest’ultima ipotesi avanzata da Lee è duramente contrastata da Jung-Ah Woo sulla base di una acuta riflessione che tiene in conto la specifica identità culturale di Kawara: “In her study of endless temporality as a preoccupation of art of the 1960s, Pamela Lee sees Kawara’s *Date Paintings* as a non heroic register of trivial accidents of everyday life onto the *longue durée*. Fernand Braudel’s formulation of the *longue durée* is a model of history that Lee suggests as a paradigm of Kawara’s projects. For Braudel, the history of individual events constitutes “surface disturbances” on the geographical temporality of *longue durée*. Lee maintains that Kawara’s obsession with the eternal temporality manifested in his *Today* series is historically specific to America in the 1960s. She argues that the rhetoric of the ‘ever quickening and ever repeating’ speed of the information age produced that period’s anxiety of endless time, ennui, and a future with no closure. For Lee, therefore, Kawara’s diligent labor of registering his own minuscule activities on the *longue durée* intrudes on the periodic anxiety of the 1960s by providing a new ‘ethic of slowness and commitment’ that resists ‘teleological end games’. Despite the insightful analysis, however, Lee has overlooked the crucial difference between the rhetorical sense of the ‘teleological end games’, which haunted the American psyche of the 1960s, and the historical and empirical ‘teleological end games’ which devastated Japan in 1945. The fantasy of “end games”, which ensnared the consciousness of the entire population of wartime Japan with the possibility of patriotic suicide in the name of the Emperor, was shattered by the atomic bombs in 1945. The nuclear disasters of Hiroshima and Nagasaki literally marked the “end” of the imaginable scope of manmade destruction. They marked the end of the world, the apocalypse. Kawara’s resistance to teleological end games is directed not to the endless present that haunted 1960s America, as Lee suggests, but to the apocalyptic past of Japan from which Kawara emerged” (Woo 2010, 71-72).

²²Cfr. Schampers 1991, 198.

²³D. Buren, *Moment’s Footprint*, in Weiss 2015, 217.

²⁴T. O’Connor, *Notes: On Kawara’s I Am Still Alive*, in Schampers 1991, 245-248.

²⁵Miller 2015; ad oggi, 9 febbraio 2018, l’account, sempre attivo, ha twittato 4394 volte il messaggio “I’m still alive” e conta 5527 followers (https://twitter.com/on_kawara).

²⁶Cfr. Haven 2014.

²⁷Cfr. Murakami 2015.

²⁸Duray 2015.

²⁹Chiong 1999, 59, 64.

Bibliografia essenziale

Barthes 1980 = R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Éd. du Seuil, 1980.

Chiong 1999 = K. Chiong, *Kawara on Kawara*, in “October”, 90, Autumn 1999, pp. 50-75.

Dover 2015 = C. Dover, *Choosing the Moon: Examining On Kawara’s Paintings of the Lunar Landing Dates*, in “Checklist”, April 8, 2015.

<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/choosing-the-moon-examining-on-kawaras-pain->

tings-of-the-lunar-landing-dates (ultima consultazione: 6 febbraio 2018).

Duray 2015 = D. Duray, *The Guggenheim Mounts an On Kawara Anti-Retrospective*, in “ArtNews”, edizione online, 12 febbraio 2015, <http://www.artnews.com/2015/02/12/the-guggenheim-mount-an-on-kawara-anti-retrospective/> (ultima consultazione: 9 febbraio 2018).

Haven 2014 = L. Haven, *On Kawara is still alive*, in “Entropy”, 12 luglio 2014, <https://entropymag.org/on-kawara-is-still-alive/> (ultima consultazione: 9 febbraio 2018).

Lee 2004 = P.M. Lee, *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2004.

Miller 2015 = E. Miller, *On Kawara's "I Am Still Alive" Twitter Presence: An Anomaly in Post-Internet Art*, in “Momus”, 24 luglio 2015, <http://momus.ca/on-kawaras-i-am-still-alive-twitter-presence-an-anomaly-in-post-internet-art/> (ultima consultazione: 9 febbraio 2018).

Murakami 2015 = K. Murakami, *The persevering existence of On Kawara*, in “The Japan Times”, 12 marzo 2015, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/03/12/arts/persevering-existence-kawara/#.Wn3Dr5OdVHY> (ultima consultazione: 9 febbraio 2018).

Noiriel 2002 = G. Noiriel, *Comment on récrit l'histoire. Les usages du temps dans les Écrits sur l'histoire de Fernand Braudel*, in “Revue d'histoire du XIXe siècle”, 25, 2002, pp. 57-81.

Opalka 2011 = *Opalka 1965/1-∞. Carpaccio / Opalka. Il tempo della pittura*, scritti di R. Opalka, L. Pratesi, C. Schlatter, T. Trini (Venezia, Museo Correr, 25 marzo – 29 giugno 2011), Venezia, Marsilio, 2011.

Rorimer 1991 = A. Rorimer, *The Date Paintings of On Kawara*, in “Art Institute of Chicago Museum Studies”, 2, 1991, pp. 120-137, 179-180.

Scaloni 2004 = V. Scaloni, *La concezione del tempo nella filosofia di Ernst Bloch e le fonti idealistiche: Kant, Hegel, Schelling*, in “Rivista di storia della filosofia”, 2, 2004, pp. 483-514.

Schampers 1991 = K. Schampers, *On Kawara. Date paintings in 89 cities* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen; Hamburg, Deichtorhallen; Boston, Museum of Fine Arts; San Francisco, Museum of Modern Art, 15 dicembre 1991 - 11 aprile 1993), Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1991.

Schlatter 1992 = C. Schlatter (éd.), *Opalka 1965/1-∞*, Paris, Flammarion / La Hune, 1992.

Weidemann 1994 = H. Weidemann, *On Kawara: June 9, 1991, From "Today" Series (1966-)*, Stuttgart, Reihe Cantz, 1994.

Weiss 2015 = J. Weiss (a c. di), *On Kawara – Silence* (New York, Guggenheim Museum, 6 febbraio – 3 maggio 2015), New York, Guggenheim Museum, 2015.

Woo 2010 = Jung-Ah Woo, *On Kawara's Date Paintings: Series of Horror and Boredom*, in “Art Journal”, 69, 3, 2010, pp. 62-72.

Dimenticare le immagini: cinema, storia e memoria collettiva

Riassunto

Il saggio esplora il tema della memoria mediale in relazione agli eventi dell'11 settembre 2001. In particolare, il crollo delle Torri Gemelle viene analizzato nelle sue elaborazioni cinematografiche, da Michael Moore a Kathryn Bigelow. Nel quadro dell'iconosfera contemporanea, infatti, il cinema sembra essere l'unico medium ancora in grado di negoziare una relazione densa e complessa tra realtà e immagini, facendo di queste ultime un luogo fondamentale di rielaborazione degli eventi storici.

Parole chiave: Cinema, 11 settembre, memoria, media, storia.

Abstract

The essay explores the topic of contemporary media memory in relation to the events of 9/11. In particular, the collapse of the Twin Towers is analyzed as regard to its cinematographic elaborations, from Michael Moore to Kathryn Bigelow. In fact, in relation to the contemporary iconosphere, cinema seems to be the only medium still able to negotiate a dense and complex relationship between reality and images, making these latter a crucial place for the re-elaborations of historical events.

Keywords: Cinema, 9/11, media, memory, historical events.

È di per sé emblematico del sentimento contemporaneo del tempo che la riflessione di Paul Ricoeur su questo tema, aperta nel 1983 dal primo volume di *Tempo e racconto*, si sia chiusa, nel 2000, con il libro *La memoria, la storia, l'oblio*: tale percorso, infatti, non registra soltanto la necessità, interna alla ricerca del filosofo francese, di completare l'analisi con ciò che si colloca tra l'esperienza del tempo e il suo racconto – e cioè, appunto, i “livelli mediani” della storia e della memoria –, ma addita anche plasticamente la terna lessicale che, a partire dall'ultimo quarto del XX secolo, ha sussunto nell'ambito delle scienze umane una rinnovata attenzione per il tema del tempo. Una “grande ondata”, quella della memoria, che, puntualizza François Hartog, arriva esattamente – e dunque in modo tutt'altro che casuale – proprio nel momento in cui la temporalità

delle società occidentali sembra definitivamente entrare in un regime in cui “le articolazioni del passato, del presente e del futuro vengono [...] a perdere la loro evidenza”¹: il *presentismo* contemporaneo sarebbe, in particolare, il prodotto storico di una società in cui il passato è dimenticato o troppo ricordato, e il futuro è quasi scomparso dall’orizzonte oppure si manifesta come avvenire minaccioso. Una conclusione, questa, che, varrà la pena ricordare anche se di sfuggita, risuona più o meno identica tra le pagine di tutti i pensatori del periodo: la sociologia della postmodernità ha consegnato ormai da tempo l’immagine di una società “liquida”, globalizzata e mediatizzata in cui collassa la visione moderna dello spazio e del tempo, assieme alla centralità di un soggetto percepito come unitario². Nella postmodernità, in particolare, le logiche spaziali e temporali della modernità, definite all’interno di chiare relazioni oppositive (vicino e lontano, passato e presente ecc.), si indeboliscono o evaporano del tutto, sostituite da una spazialità disorientante, composta di frammenti aleatoriamente riuniti in un *continuum* senza chiare distinzioni, e da una temporalità fluida, che rimuove in particolare il senso e il valore della storicità, sostituendo a una “sintassi” tradizionale una sorta di eterno presente in cui tutto si dà contemporaneamente, senza distinzioni forti, sotto l’egida e il potere dell’immagine – il “tempo storico” e le sue realizzazioni ridotte a una “vasta collezione di immagini, un immenso simulacro fotografico”; il passato “poco più di un insieme di spettacoli polverosi”³.

L’“industria culturale” in cui è stata trasformata la memoria nel contemporaneo⁴ rappresenterebbe dunque, da molti punti di vista, la reazione a una crisi generale e strutturale del tempo (o, meglio, della temporalità): più esattamente, il tentativo, ben testimoniato – per fare solo alcuni esempi emblematici – dalla istituzionalizzazione dei Luoghi della memoria (per impulso di Pierre Nora, a metà anni Ottanta) e del Giorno della memoria (2005), dall’emergere della figura del testimone (si pensi, per esempio, a *Shoa* di Claude Lanzmann, 1985), dalla moltiplicazione di musei, memoriali, monumenti commemorativi e, più in generale, dall’imporsi sociale di un *dovere* alla memoria, di esternalizzare e codificare e “allenare” socialmente una facoltà intima ormai perduta. Con la conseguenza di rendere quello di memoria un termine *passerpartout* – “Where we once spoke of folk history or popular history or oral history or public history or even myth we now employ memory as a metahistorical category that subsumes all these various terms”⁵ –, di trasformare il suo esercizio in pura funzione sociale (fortemente prescrittiva) e, infine, di reificare, allontanandoli, gli *oggetti* a cui essa si rivolge – per dirla con Ricoeur, la “mira” della memoria, e cioè il “che cosa” rappresentato dai ricordi⁶.

In questo senso, il vero problema del contemporaneo non riguarda tanto la riproduzione materiale della memoria – la “memory industry”, come la definisce Klein, lavora infatti a pieno regime – ma, in rapporto a un conclamato “eccesso di

memoria”⁷, la sua appropriazione e funzionalizzazione o, se si vuole, il suo *ritorno al soggetto*. Problema che oggi si dà in termini ancor più complessi non soltanto perché questa “industria” lavora a disciplinare lo spazio sempre più fragile e indefinito della conversione delle memorie individuali in memorie collettive (con tutto ciò che ne consegue proprio in termini di spossessamento), ma anche per una costante esposizione del soggetto all’*evento*, innesco fenomenologico di qualsiasi atto di memoria:

“Under the impact of the digital as a forceful accelerant, memories themselves have become more mobile, ephemeral and fluid, undergoing constant transformations. The co-evolution of technology and memory is today frequently addressed in terms of ‘emergence’, referring to a process that evolves beyond agency and control along largely unforeseen trajectories [...] decisive events are increasingly witnessed synchronically in real time by a worldwide spectatorship in a global arena of attention”⁸.

Di fatto, l’insistenza contemporanea sul tema della memoria andrebbe letta, in primo luogo, proprio come il tentativo di reagire – se non proprio di opporsi in termini “materiali” – all’imprevedibile mobilità dei processi di elaborazione della memoria sociale e collettiva e all’enorme crescita di una memoria-archivio fragile e reticolare.

In realtà, tutte queste riflessioni, seppur legittime, sembrano non tenere conto, o tenere conto in modo insufficiente, sia delle dinamiche, qualitative e quantitative, che sovradeterminano la cornice tecnologica in cui si inseriscono oggi i processi memoriali, sia della natura degli “oggetti” mediali che ne rappresentano l’innesco e il veicolo («the role (media) objects play in the process of remembering remains largely unexamined»)⁹. In questo senso, qualsiasi riflessione orientata a interrogarsi sulla memoria collettiva contemporanea dovrebbe porsi come centrale il problema dell’immagine e, in particolare, della sua onnipresenza, del suo valere, del suo ruolo di agente sociale, del suo statuto semiotico. Dovrebbe porsi, cioè, il problema di aggiornare l’analisi della relazione tra memoria e immagine a partire da una più sottile considerazione del “come”, più che del “che cosa” – del come funzionano le immagini nel contemporaneo. Il caso degli attentati alle Torri Gemelle dell’11 settembre 2001 offre, in questo senso, un campo di prova da molti punti di vista emblematico: “nata” nel visivo, la comprensione del portato, reale e simbolico, della tragedia degli attentati e, nella fattispecie, della loro memoria, non può prescindere da una riflessione insieme ontologica e fenomenologica legata al suo essere *nell’immagine*, attraverso l’immagine. In particolare, nelle pagine che seguono metteremo a fuoco una questione in particolare: quella del ruolo del cinema, di finzione e documentario, in rapporto al *presente* visivo dell’11 settembre.

Il che vuol dire, rispetto al problema dell'immagine, distinguere – oggi più che mai – tra *territorialità* ben diverse¹⁰ e, nella fattispecie, tra il visivo dei nuovi media digitali e gli spazi della sua riconfigurazione testuale a opera di un “vecchio medium” come il cinema¹¹.

L'attentato alle Torri Gemelle è stato, tra le altre cose, una rappresentazione perfetta del paradigma del “mondo piatto” di Thomas Friedman¹². Ma mentre si imponeva come un evento tipicamente “piatto”, esso svelava anche altre dimensioni meno immediate di questa idea di appiattimento; sul fronte dell'immagine, in particolare, indicava non tanto una dimensione “orizzontale” dell'appiattimento, quanto una sua componente “verticale”, di profondità. Perché l'evento reale non è stato semplicemente ‘coperto’, ma letteralmente *ricoperto*, in diretta, punto per punto, da una mappa visiva in scala 1:1 che lo ha immediatamente proiettato in una dimensione “altra”, lontana dalla semplice testimonianza, sigillando il farsi storia e memoria di un evento in un racconto per immagini ispirato ai codici del modo cinematografico e avviando subito una lacerazione e una sostituzione di questa “eccedenza” (dell'evento e della sua *visibilità*). L'inesausta riproposizione della sequenza dell'attentato ha prodotto poi qualcosa di simile a una “distrazione ipnotica”, alimentata più o meno consapevolmente anche dal desiderio di derealizzare quell'esperienza¹³: il che, com'è noto, ha contribuito a distillare opposizioni come quelle che separano l'interpretazione di Jacques Derrida da quella di Jean Baudrillard: per il primo, l'“evento” 11 settembre sfuggirebbe a questa categoria, mentre per il secondo esso rappresenterebbe la madre di tutti gli eventi, “l'evento assoluto”¹⁴.

Pur nella sua eccezionalità, l'attentato alle Torri Gemelle solleva un problema che l'estetica e la teoria del cinema conoscono bene (hanno imparato a conoscere bene): il problema della referenzialità del visivo, di quel legame insieme logico, materico e sensibile che l'immagine *realizza* (più che incorporare o testimoniare) nel suo rapporto con la realtà e, nella fattispecie, con l'evento – “la madre di tutti i ricordi”. La visualità contemporanea del *networking* sembra sospenderla, questa referenzialità, o renderla indifferente, annichilendo in particolare lo *scarto* che la rappresentazione per immagini della realtà “storica” sempre realizza, fino a produrre una condizione per cui «il giudizio sull'immagine tende a disattivare la modalità del reale in quanto criterio di discriminazione, a vantaggio dei *valori performativi dell'immagine stessa*»¹⁵. L'idea su cui W.J.T. Mitchell ha spesso insistito – quella delle immagini come «collettività sociale che possiede un'esistenza parallela alla vita sociale dei loro ospiti umani»¹⁶, riconoscibilmente “altra” – sembra oggi invalidata da una dinamica in cui le immagini non costituiscono più una “seconda natura” chiaramente riconoscibile: la prossemica tra queste forme di vita e i loro organismi ospite è segnata piuttosto da un processo di invasione

o di incapsulamento organico¹⁷. A questa relazione “rumorosa” conseguono in particolare un processo di derealizzazione mediatica del reale e – con riferimento all’immagine – una perdita del valore e del senso dell’idea di rappresentazione, nonché una chiara distinzione tra spettacolo e documento; l’indifferenza referenziale, del resto, parifica le prestazioni rappresentazionali dei diversi modi dell’immagine, appiattendolo “democraticamente” il mondo sul visivo.

Il problema, in breve, è un rischio insieme sociale e culturale: l’idea di rappresentazione finisce per essere implicitamente squalificata a causa della sua natura di *processo costruttivo*, di ordine linguistico, almeno nella sua capacità di dire la realtà, e di contemplarne la verità in modo obliquo, soprattutto quando si tratta di costruire una memoria collettiva¹⁸. Il paradigma visivo della società digitale del *networking*, dell’appiattimento, della socialità mediatica, dell’amatoriale e della frantumazione dello spazio e del tempo sembra definire una figura di spettatore poco incline – verrebbe da dire antropologicamente – a riconoscere nella rappresentazione cinematografica un luogo di possibilità rispetto al racconto del reale e alla sua condensazione memoriale: è come se nel corso degli ultimi quindici anni, la digitalizzazione avesse definitivamente bruciato (dentro il mito di un realismo ingenuo) un certo paradigma rappresentazionale, ponendo fine a quel rapporto di “fiducia” (e, sull’asse dello spettatore, di credenza) che, lungo il Novecento, ha garantito certe possibilità “realiste” nel rapporto tra cinema, spettatore e società. Al tempo stesso, tuttavia, è proprio questo sfondo visuale, spesso entusiasticamente celebrato nella sua natura crossmediale, cortocircuitata, magmatica, frammentaria, fluida, convergente e “sociale”, a creare le condizioni differenziali perché il dispositivo cinematografico si (ri)afferma come alterità, e a segnare la possibilità di un recupero di certe sue facoltà: non conforme o organico a questo scenario, di cui ha saputo incorporare e metabolizzare dimensioni e contenuti senza lasciarsene stravolgere (il digitale in quanto tecnologia e il digitale in quanto “pensiero”), il cinema può oggi riaffermare non soltanto una sua specificità, ma può anche testimoniare di un modo dell’immagine “altro”, il cui bisogno è solo assopito, o troppo rumorosamente disturbato dalla proliferazione contemporanea del visivo. Il cinema può fare questo, e lo fa, da una posizione forse decentrata, o non più egemone. È però del cinema, oggi, funzionare come reagente rispetto al territorio appiattito e digitalizzato del flusso mediale contemporaneo; è del cinema, anche, riabilitare un rapporto denso tra quegli attori ormai confusi o reciprocamente cannibalizzati che sono la realtà, l’immagine e lo spettatore. E questo vale in particolar modo per i processi di articolazione della memoria culturale collettiva, intesa anche come esperienza vicaria della storia, non come museo inerte. Rispetto ai quali il cinema sembra imporre come minimo una disciplina: lo fa in due modi principali, esaltando ora il principio intimamente

cinematografico del montaggio, ora affidandosi al potere della rappresentazione cinematografica. Due modi che, dal punto di vista di un approccio fenomenologico alla questione della memoria, testimoniano il primo di un'articolazione e di una valorizzazione della dimensione emotiva, soggettiva e privata, del farsi memoria dell'evento; il secondo di un lavoro "sociale", collettivo e pubblico, dei mezzi di rappresentazione.

In entrambi i casi, il cinema lavora contro il mito ingenuo di una visibilità totale; lo fa rimuovendo l'immagine, rilocandola, cancellandola, riscrivendola; favorendo l'oblio di un certo rapporto con le immagini, un rapporto debole, per sostituirvi una relazione forte. In entrambi i casi, il cinema (inteso anzitutto proprio come "spazio" di contenimento della visualità contemporanea) lavora a imporre una linguisticità ai materiali che lavora. Sono operazioni che potremmo definire di "oblio selettivo", rivolte alternativamente ad alcuni aspetti chiave dell'identità contemporanea dei media – in particolare, il punto di vista e la sua estensione panottica.

In questo senso, *102 Minutes That Changed America* (prodotto da History Channel e distribuito in Dvd nel 2008), film "senza regista" perché interamente costruito a partire dalle registrazioni audiovisive di un numero imprecisato di *citizen journalists*, semplici cittadini newyorkesi che hanno documentato con videocamere e altri dispositivi di ripresa gli attentati terroristici dell'11 settembre, rappresenta un caso emblematico. Questo film, più esattamente un *media collage*, illustra bene, in particolare, la specifica facoltà archivistica del cinema, la sua capacità di disciplinare il flusso scomposto della documentalità audiovisiva contemporanea e di favorire la costruzione di una memoria collettiva (e, insieme, la messa in scena del suo processo). Da un lato, infatti, l'articolazione narrativa di un'immagine *multiprospettica* si impone come principio di autenticazione: il dispositivo cinematografico, la sua forma e la sua logica, si fanno infatti *luogo* di convergenza, contenimento e organizzazione della testimonianza individuale, definendo un patto fiduciario basato non sul principio (fragile) della somiglianza tra immagine e realtà, ma sul confronto tra testimonianze¹⁹; dall'altro lato, il film lavora, rispetto al tema della memoria, non imponendo (o articolando già) un ricordo, ma spostando lo sguardo verso il momento del precipitare traumatico dell'evento, del suo farsi *tempo* (evenemenziale) della memoria.

Il cinema svela così una proprietà che gli appartiene da sempre, ma che oggi, nel quadro della visualità digitale, assume un valore cruciale, sia per come interviene a disciplinare l'*involucro mediale* che avvolge la realtà contemporanea, sia rispetto alla propria identità mediale. Questo "fare archivistico", e rispetto a un archivio di esperienze individuali, prodotto di una vera e propria capacità *museale*, selettiva e linguistica, ritaglia infatti, per il cinema, un ruolo doppiamente specifico: quello

di “luogo della memoria [...], condizione simbolica e materiale per la raccolta e la preservazione di eredità documentali dalla natura molto varia”²⁰ e quello di dispositivo di esposizione e articolazione – per mezzo di una procedura linguistica specificamente cinematografica, vale a dire il montaggio²¹ – della dimensione vissuta della memoria individuale. Una versione del cinema per certi versi essenziale, non diminuita; una “nudità” operativa che illustra bene – nell’epoca dell’immagine *ready-made* – la capacità del cinema di *far essere* l’immagine, soprattutto quando essa dialoga esplicitamente con la realtà e la Storia.

Con la storia dialoga esplicitamente *Zero Dark Thirty* (*Id.*, 2012) di Kathryn Bigelow, emblematico esempio di quell’altro tipo di lavoro che il cinema oggi compie nel quadro della società digitale. Il film è caratterizzato da una tensione costante tra documento e rappresentazione, teso tra la consapevolezza dell’alterità irriducibile del mondo reale e la volontà di dare testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono. In particolare, *Zero Dark Thirty* offre l’occasione per una riflessione in merito al “tratto elaborativo dell’immagine, ciò che ne riqualifica la prestazione referenziale”, vale a dire la capacità di “intercettare il mondo, di esplorarlo e di ridescriverlo” sulla base di un principio della *differenza* nel territorio confuso dell’immagine. Una differenza che riafferma, del cinema, alcune facoltà specifiche, rideclinandole opportunamente: quella di ordinare l’esperienza, anche sensibile, della realtà, contro il regime della fluttuazione e della frammentazione; quella di intercettare la realtà, e di intrecciarsi alla storia, attraverso strategie stilistiche e narrative che non giocano a illudere o a sostituirsi alla realtà, ma si impongono come luogo di elaborazione del reale; quella di consegnare allo spettatore un pensiero della realtà, evitando di appiattare la realtà sull’immagine, o di scioglierla in essa; quella, infine, di sedimentare storicamente una memoria *attraverso l’immagine* – offrendo dunque un supporto “solido” alla memoria.

Non è un caso, allora, se, come già aveva fatto Michael Moore in *Fahrenheit 9/11* (*Id.*, 2004), Kathryn Bigelow scelga di cominciare *Zero Dark Thirty* oscurando ciò che considera l’inizio della storia, vale a dire l’attentato alle Torri Gemelle. Impone a quella tragedia tutta visiva e amatoriale uno schermo nero, luttuoso e ormai cieco, lasciando allo spettatore soltanto la traccia sonora di chi l’ha vissuta, da dentro e in diretta. Nel caso del film di Moore²², l’oscuramento assumeva il senso di una vera e propria (auto)censura, tanto più sensibile all’interno di un lungometraggio documentario d’inchiesta; restavano solo le immagini di chi c’era, guardava, partecipava, respirava il fumo denso diffuso dal crollo, pregava, piangeva: in breve, le *reazioni* al crollo, a ciò che era stato appena visto. Nel caso di *Zero Dark Thirty*, quell’oscuramento iniziale non serve soltanto a evitare per l’ennesima volta quella specie di distrazione ipnotica che ha ormai svuotato di senso e “densità” le immagini del crollo. Nel caso del film di Bigelow si tratta anche

di segnare, fin da subito, una *differenza* tra due modi dell'immagine, e tra due modi di raccontare per immagini la realtà e la storia. Come a dire: quella è la partenza, il *modo* in cui è stata contemporaneamente vissuta e guardata l'origine della storia, ma profondamente diverso sarà lo svolgimento di ciò che ne è conseguito, perché a un altro modo dell'immagine farà ricorso il film, nella fattispecie al potere e al valore della rappresentazione cinematografica; e, anche, che *Zero Dark Thirty* non sarà l'ennesimo film attorno a ciò che è stato visto, e visto in *quel modo*, ma esattamente il contrario: un dietro le quinte, un film su ciò che non è stato (ancora) visto, o su ciò che non si può vedere; e, insieme, da qui, un film sulla *costruzione di uno sguardo*: sullo stare *davanti* alle immagini, anziché nel flusso. Una rappresentazione, appunto, che subito s'oppone alla cronaca dei fatti, opportunamente oscurata (perché lì, in quell'eccesso di immagini, sta il principio della cecità contemporanea), e che introduce lo spettatore in un regime visivo e in un rapporto con l'immagine (e, per suo tramite, con la storia) che riafferma subito, implicitamente, il ruolo *costruttivo e dispositivo* del cinema nei confronti della realtà e dell'esperienza del mondo, un ruolo da opporre al trauma disordinato e intermittente che l'emorragia contemporanea di registrazioni digitali, senza più luogo, spazio, tempo e sguardo, alimenta incessantemente ma, anche *indifferentemente*.

Oscurare le immagini dell'attentato equivale anche a indicare una differenza sostanziale tra un modo *denso* di convocare la realtà e la fragilità di un'eccedenza visiva che finisce per chiudersi in se stessa. Perché tra questi due punti estremi, tra l'inizio e la fine della storia, ciò che manca non sono altre immagini, ma un *racconto*: qualcosa che chiuda, e non soltanto una nuova ondata di riprese e di testimonianze oculari che vadano più o meno disordinatamente a riempire, fino a soffocare, un malinteso desiderio di (provvisoria) partecipazione visiva; per chiudere la storia c'è bisogno sì di altre immagini, ma *altre* nel senso di diverse (per qualità, intenzione, disposizione) da quelle che hanno acceso il dramma storico e, contemporaneamente, la sua archiviazione visiva.

Altre immagini disposte in un racconto; e ciò significa, prima di tutto, l'ordine di una narrazione: così, anche per rafforzare una retorica realista e inaugurare subito uno spazio discorsivo in cui la realtà è indicata, rinviata, evocata e non semplicemente *ripresa*, Bigelow segna puntigliosamente luoghi e date, da quell'11 settembre 2001 fino al 1° maggio del 2011, quando i "canarini" (così viene chiamata la squadra speciale incaricata della missione finale) entrano nel rifugio di Bin Laden, passando per gli attentati di Londra del 7 luglio 2005, del Marriott di Islamabad del 20 settembre 2008, di New York (Times Square) del 1° maggio 2010; così, per dare avvio a una relazione costruttiva con quanto indicato dalla frase con su cui si apre il film ("The following motion picture is *based on* first hand accounts of actual events"), il racconto intreccia costantemente cronaca pubblica

e racconto finzionale da dentro e dietro le quinte, fino a un punto di massimo avvicinamento raggiunto quando fa sedere Maya (Jessica Chastain) *all'interno* nel ristorante del Marriott attaccato nel 2008.

La ricerca di un *ordine del discorso* – dove a contare è soprattutto il secondo termine, vale a dire un'azione di riconfigurazione del tempo storico – trova però il suo luogo esemplare nella (ri)mediazione degli eventi da parte di un solo punto di vista – visivo, conoscitivo, emotivo –, quello di Maya, secondo una logica iperclassica che il film denuncia anche in termini di progressione drammaturgica. Soprattutto – non poteva essere altrimenti – visivo, perché, come anticipato, *Zero Dark Thirty* è anche, e necessariamente, un film imperniato sulla progressiva costruzione di uno sguardo o, meglio ancora, su un processo di avvicinamento dello sguardo alla realtà: nel finale, prima di potersi sciogliere in un pianto liberatorio, Maya apre pudicamente il sacco in cui è stato chiuso il corpo di Bin Laden riportato dai “canarini”, e lo guarda; anzi, lo *riconosce*, confermando così, attraverso quel contatto visivo, che l'azione si è conclusa. E da qui, solo adesso, può davvero cominciare un'altra storia, quella – caricata ovviamente anche di valori politici, sociali, morali etc. – di un *pensiero della realtà* mediato da una rappresentazione.

Poco prima, nella *control room* da cui è stata sorvegliata, in diretta, l'azione dei “canarini”, c'era ovviamente anche Maya, che ha seguito in silenzio ciò che veniva trasmesso dalle telecamere a infrarossi; e solo in quel momento, mentre la sua “storia” si chiudeva e, con essa, il racconto ordinato di eventi, parole e azioni di *Zero Dark Thirty*, solo in quel momento il film ha cominciato davvero a *funzionare*, trovando il suo senso e la sua necessità, e inaugurando un altro racconto o, meglio, un altro percorso, a ritroso, dentro dieci anni di storia e immagini (storia per immagini e immagini della storia); un percorso dell'immaginazione in cui il cinema *fa la differenza*, riportando idealmente, dall'epilogo del film, a quelle prime immagini censurate, per ricondurle a loro volta non soltanto a una storia resa finalmente leggibile a partire da un punto di vista, ma a una comprensione emotiva che scioglie finalmente quel trauma iniziale in un percorso passionale, consegnando l'esperienza e la memoria collettiva di quegli eventi a una riconfigurazione che, a differenza del mondo in cui viviamo, non ha nulla di “flat”.

*Luca Malavasi è docente di Storia e critica del cinema presso l'Università degli Studi di Genova.

Note

¹Hartog 2007, 57.

²La bibliografia, in merito, è ormai sterminata; per una sintesi, si vedano Harvey 1993; Connor 2004; Sim 2011.

³Jameson 2007, 35-36.

⁴Cfr. Connerton 2010.

⁵Klein 2000, 128.

⁶Ricoeur 2003, 37-41.

⁷Ricoeur 2003, 7.

⁸Assmann, Conrad 2010, 4.

⁹van Dijk 2007, posizione 207.

¹⁰Cfr. Aumont 2012.

¹¹La seconda parte del saggio rielabora un percorso di ricerca anticipato in altri lavori e, in particolare, in Malavasi 2013; Malavasi 2014; Grespi, Malavasi 2016.

¹²Friedman 2006.

¹³Cfr. Malavasi 2008.

¹⁴Cfr. Carbone 2007.

¹⁵Montani 2010, 23.

¹⁶Mitchell 2008, 117.

¹⁷Per uno sviluppo della testi mitchelliana su clonazione, viralità e immagini si veda anche Mitchell 2012.

¹⁸Sul tema della crisi della rappresentazione si vedano i recenti interventi di Chateau 2016a, e Chateau 2016b.

¹⁹“All'enigma della relazione di somiglianza si sostituisce quello, forse meno impenetrabile, della relazione fiduciaria, costitutiva della credibilità della testimonianza: quindi non più somiglianza di ritratto, ma credibilità di testimonianza, la cui presunta buona fede può essere sottoposta alla prova del confronto tra testimonianze [...] Nel sostituirsi all'impronta, infatti, la testimonianza sposta la problematica della traccia: è necessario pensare la traccia a partire dalla testimonianza, non l'inverso” (Ricoeur 2004, 15).

²⁰Cati 2013, 73.

²¹Grespi 2010.

²²Prima ancora dei film di Moore e Bigelow, l'oscuramento delle immagini dell'attentato alle Torri Gemelle è al centro del cortometraggio diretto da Alejandro González Iñárritu, *Messico (Mexico)*, contenuto nel film collettivo *11 settembre 2001 (11'09"01-September 11, 2002)*; anche in questo caso, la censura del visivo (con l'eccezione di pochi fotogrammi in cui si mostra il lancio nel vuoto delle persone rimaste intrappolate nelle torri del World Trade Center) è destinata a attirare l'attenzione sul sonoro, in cui si mescolano “racconto” americano e preghiera musulmana. Il corto ruota essenzialmente attorno all'opposizione simbolica tra le religiosità islamica dei terroristi, che fanno coincidere il loro sacrificio con l'ascesa verso il Paradiso, e la caduta dei corpi disperati degli “infedeli”.

Bibliografia essenziale

- Assmann, Conrad 2010 = A. Assmann, S. Conrad (eds.), *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*, Basingstoke 2010.
- Aumont 2012 = J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, Paris 2012.
- Carbone 2007 = M. Carbone, *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001*, Torino 2007.
- Cati 2013 = A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano 2013.
- Chateau 2016a = D. Chateau, *Ontologie et représentation*, Paris 2016.
- Chateau 2016b = D. Chateau, *Après Charlie. Le déni de la représentation*, Lormont 2016.
- Connerton 2010 = P. Connerton, *Come la modernità dimentica*, Torino 2010.
- Connor 2004 = S. Connor, *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge-New York 2004.
- Friedman 2006 = T. L. Friedman, *Il mondo è piatto. Breve storia del ventesimo secolo*, Milano 2006.
- Grespi 2010 = B. Grespi, *Cinema e montaggio*, Roma 2010.
- Grespi, Malavasi 2016 = B. Grespi, L. Malavasi, *Dal war movie al soldier movie. Il cinema americano contemporaneo e il ruolo delle immagini di guerra*, in "Ácoma", 11, 2016.
- Harvey 1993 = D. Harvey, *La crisi della modernità*, Milano 1993.
- Hartog 2007 = F. Hartog, *Regimi di storicità*, Palermo 2007.
- Jameson 2007 = F. Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma 2007.
- Klein 2000 = K.L. Klein, *On the Mergence of Memory in Historical Discourse*, "Representations", 69, 2000, pp. 127-150.
- Malavasi 2008 = L. Malavasi, *Cloverfield*, in *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, a cura di A. Bellavita, L. Gandini, Recco 2008.
- Malavasi 2013 = L. Malavasi, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, Torino 2013.
- Malavasi 2014 = L. Malavasi, *Fare la differenza: Zero Dark Thirty*, in *America oggi. cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, a cura di G. Carluccio, Torino 2014.
- Mitchell 2008 = J. W. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo 2008.
- Mitchell 2012 = J. W. T. Mitchell, *Cloning Terror. La Guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, Firenze-Lucca 2012.
- Montani 2010 = P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari 2010.
- Ricoeur 1986 = P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. 1, Milano 1986.
- Ricoeur 2003 = P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano 2003.
- Ricoeur 2004 = P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna 2004.
- Sim 2011 = S. Sim, *The Routledge Companion to Postmodernism*, London-New York 2011.
- van Dijk 2007 = J. van Dijk, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford 2007.

Il cinema italiano e la lotta armata

Riassunto

Il breve saggio analizza la produzione del cinema e della televisione in Italia che racconta le vicende della lotta armata di sinistra nel periodo compreso tra il 1973 e il 2010. La ricostruzione cronologica della filmografia, intrecciata con gli eventi reali, intende mostrare come il rapporto dell'industria culturale con i fatti prima e la memoria poi, è fortemente problematico da un punto di vista culturale, politico e sociale. Si evidenzia infine come, in apparente paradosso, tale problematicità si accresca con l'allontanarsi dagli eventi storici ricostruiti.

Parole chiave: cinema, televisione, lotta armata, sinistra, comunismo, conflitto, storia, memoria storica.

Abstract

The short essay analyzes the production of cinema and television in Italy, that tells the story of the armed struggle of the left in the period between 1973 and 2010. The chronological reconstruction of filmography, intertwined with real events, intends to show how the relationship with the cultural industry with facts first and then memory, is strongly problematic from a cultural, political and social point of view. Finally, it is evident how, in an apparent paradox, this problematicity increases with the distance from the reconstructed historical events.

Keywords: cinema, television, armed struggle, left, communism, conflict, history, historical memory.

Premessa metodologica

Prendendo in considerazione esclusivamente le produzioni italiane di fiction che raccontano il fenomeno della lotta armata nel nostro Paese, tra cinema e televisione, dal 1973 al 2010, ho censito i titoli direttamente collegati e variamente ispirati dalle vicende storiche comprese nel periodo 1969-1987. Le pellicole scelte affrontano esplicitamente e talvolta obliquamente, l'argomento; a esse se ne aggiungono altre, escluse da questo studio, che in forma allusiva, metaforica o marginale hanno mostrato riferimenti alla lotta armata di sinistra. Richiamo solo un paio di interessanti esempi tra i tanti. Nel 1977 troviamo *In nome del Papa Re*, scritto

e diretto da Luigi Magni. Liberamente adattato dal libro del 1869 di Gaetano Sanvittore *I segreti del processo Monti e Tognetti*, l'opera di Magni mostra come l'illusione dei due giovani rivoluzionari, Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti, traditi e finiti sulla ghigliottina per ordine del papa Pio IX durante le vicende che precedono la presa di Porta Pia, possa essere letta in filigrana con i fatti dell'Italia anni Settanta, secondo l'autore politicamente non troppo diversa da quella illustrata nel film. L'anno precedente, tratto dall'omonimo romanzo di Natalia Ginzburg pubblicato nel 1973, Mario Monicelli aveva diretto *Caro Michele*, nel quale il protagonista invisibile è in esilio londinese per ragioni politiche legate alla lotta armata. Michele, ex sessantottino omosessuale che appunto non compare mai, è evocato da amici e parenti. Il tema del film, coerente con il romanzo di tre anni prima, è la vita quotidiana dopo la rivolta, con la violenza e i conflitti del periodo sullo sfondo a costituire il quadro sociale e culturale, prima ancora che politico, nel quale si muovono gli immaginari personaggi.

Prima di procedere, è necessario riassumere molto brevemente il contesto storico a cui fanno liberamente riferimento sceneggiatori e registi, in modo da chiarire anche il perché dell'arco cronologico scelto. Infatti, la cronologia dei film selezionati si divide in due sezioni: quelli compresi tra il 1973 e il 1987; e quelli dal 1988 al 2010. Nel primo blocco i film raccontano storie quando le vicende dei vari gruppi armati sono ancora in corso; mentre nel secondo, man mano che gli anni trascorrono, le produzioni cinematografiche tornano indietro nel tempo affrontando eventi passati via via sempre più lontani¹.

Scenario storico

Dalla data di un biglietto ferroviario, 22 ottobre 1969, prende nome il raggruppamento di militanti extraparlamentari che, proprio a Genova, segna l'apparizione di un'organizzazione a sinistra del PCI determinata a praticare la guerriglia urbana proponendosi come avanguardia partigiana. Senza una precisa sigla identificativa passerà alla storia come "Gruppo XXII Ottobre", ovvero la denominazione giornalistica che fu adottata per attribuire sinteticamente agli ignoti autori le prime azioni dinamitarde e una serie d'interferenze audio durante le trasmissioni del telegiornale RAI alle ore 20. Dopo queste prime apparizioni all'inizio del 1970, il 5 ottobre dello stesso anno il gruppo con l'obiettivo dell'autofinanziamento mette a segno con successo il sequestro di Sergio Gadolla, ottenendo un riscatto di 200 milioni². L'eterogenea e assai poco strutturata banda partigiana è però rapidamente sgominata all'indomani del 26 marzo 1971, a seguito del fallimento della rapina all'Istituto Autonomo Case Popolari, nel corso della quale muore ucciso da un colpo di pistola il fattorino portavalori Stefano Floris³. A inchiodare Mario Rossi, lo sparatore a bordo della lambretta, saranno le immagini realizzate da un

fotografo dilettante. Sebbene oggi appaia del tutto normale la presenza in un luogo pubblico di decine o centinaia di smartphone pronti a cogliere qualunque evento, all'epoca gli scatti – un po' come il filmato in super8 *Zapruder* dell'omicidio Kennedy – furono ritenuti straordinari e fecero il giro del mondo. Il “Gruppo XXII Ottobre” era affiliato ai GAP di Feltrinelli.

Dopo la strage di piazza Fontana, il 12 dicembre 1969, l'editore Giangiacomo Feltrinelli si era definitivamente convinto dell'imminenza di un colpo di stato in linea con quanto accaduto in Grecia il 21 aprile 1967. Sulla scorta delle sue precedenti esperienze cubane, aveva deciso di praticare la difesa armata delle libertà civili garantite dalla Costituzione del '48 e aveva fondato i GAP, piccole unità guerrigliere d'ispirazione guevarista, ma che riprendevano significativamente nel nome l'acronimo dei gruppi partigiani operativi in Italia durante la Resistenza⁴. Entrato in clandestinità col nome di battaglia Osvaldo, muore il 14 marzo 1972 a Segrate, dilaniato da una bomba che avrebbe dovuto abbattere un traliccio dell'alta tensione. Come Feltrinelli, anche i dirigenti delle maggiori organizzazioni post sessantottine, Lotta Continua e Potere Operaio, a seguito delle bombe di Roma e Milano presero in considerazione l'uso di armi a scopo difensivo nei propri servizi d'ordine; mentre un nucleo di militanti di Sinistra Proletaria, di cui Renato Curcio era esponente di spicco, diede vita ad una Brigata Rossa con i medesimi presupposti militari di difesa dell'agibilità politica nelle fabbriche e nei quartieri operai. Le successive Brigate Rosse prendono invece forma nell'estate del 1970, e la scelta di essere non più solo difensive ma offensive, praticando quella che esse stesse definirono “propaganda armata”, le pone quale principale gruppo d'avanguardia rivoluzionaria marxista-leninista nella storia della guerriglia in Italia dispiegata fra gli anni settanta e ottanta.

In un volantino diffuso nell'aprile 1971, esse si autorappresentano così:

“[Le Brigate Rosse] sono gruppi di proletari che hanno capito che per non farsi fregare bisogna agire con intelligenza, prudenza e segretezza, cioè in modo organizzato. Hanno capito che non serve a niente minacciare a parole e di tanto in tanto esplodere durante uno sciopero. Ma hanno capito anche che i padroni sono vulnerabili nelle loro persone, nelle loro case, nella loro organizzazione; che gruppi clandestini di proletari organizzati e collegati con la fabbrica, il rione, la scuola e le lotte, possono rendere la vita impossibile a questi signori”.

Dopo alcuni incendi intimidatori di abitazioni, sedi politiche, auto e camion, il 3 marzo 1972 le BR compiono il sequestro lampo di Idalgo Macchiarini, dirigente della Sit-Siemens; l'uomo è fotografato con una Polaroid e sotto la minaccia di pistole mostra un cartello sul quale compaiono gli slogan “Mordi e fuggi”, “Nien-

te resterà impunito”, “Colpiscine uno per educarne cento”, “Tutto il potere al popolo armato”⁵. Il giorno dopo, il comunicato dei sindacati istituzionali esprime una “condanna severa e dura”; il quotidiano socialista “L’Avanti” ignora l’episodio; l’organo ufficiale del PCI e principale giornale della sinistra italiana, in poche righe parla di “banditesca provocazione” e definisce le Brigate Rosse “una fantomatica organizzazione che si fa viva in momenti di particolare tensione sindacale con gravi atti provocatori, nel tentativo di far ricadere sui lavoratori e i sindacati le responsabilità di atti e iniziative che nulla hanno a che vedere con il movimento operaio e le sue lotte”⁶. Benché la polizia avesse già perquisito il 23 marzo 1971 la casa di Renato Curcio identificato come “estremista comunista”, nonostante tutte le rivendicazioni dei volantini e comunicati inneggiassero alla rivoluzione comunista in un linguaggio chiaro ed esplicito, tranne rarissime eccezioni per i giornali e la tv, le BR sarebbero state ancora a lungo “sedicenti”, “fantomatiche”, “deliranti” e forse “fasciste”.

Negli anni successivi, diverse decine di sigle armate si affiancheranno – talvolta solo firmando una singola azione – all’organizzazione fondata da Renato Curcio, Margherita Cagol e Alberto Franceschini, fra esse, le più incisive per visibilità, capacità militari e durata nel tempo furono i Nuclei Armati Proletari (NAP) e Prima Linea (PL). Dei tanti raggruppamenti, le BR risultano essere le più longeve e varcano il decennio giungendo alla seconda metà degli anni Ottanta, seppur attraversando l’insanabile frattura interna scaturita a seguito della gestione del sequestro Moro che ne decreta il declino.

La data che ho scelto di accogliere come chiusura dello scontro tra lo Stato e le organizzazioni armate d’ispirazione comunista, una “piccola guerra civile” o “guerra civile strisciante” come qualcuno ha voluto descriverla considerando i circa 20.000 indagati e 4.200 imprigionati⁷, è quindi quella dell’aprile 1987, quando i detenuti Renato Curcio, Mario Moretti, Maurizio Iannelli e Stefano Bertolazzi dal carcere fanno recapitare alcune lettere alla giornalista e fondatrice del quotidiano “il manifesto” Rossana Rossanda, nelle quali senza abbracciare la scelta della “dissociazione” ma distinguendosi dai cosiddetti “irriducibili”, essi dichiarano conclusa l’esperienza della lotta armata⁸. In quest’epoca, i NAP e Prima Linea come le decine di altre sigle minori erano state da tempo sconfitte.

Parte prima

I film della contemporaneità con gli eventi: 1973-1987

Come si è visto, con il sequestro Macchiarini e la morte di Calabresi e Feltrinelli, il 1972 (durante il quale si consuma anche la strage fascista di Peteano) è un anno di svolta se si considera l’impatto di questi fatti sull’opinione pubblica. Il primo a trattare la questione per il grande schermo è Dino Risi che nel 1971 aveva girato

In nome del popolo italiano, dove all'amara riflessione sulla profonda corruzione del Paese si aggiungeva l'analisi del grande potere che la magistratura ha in Italia, presentato attraverso gli sviluppi della torbida vicenda giudiziaria interpretata da Ugo Tognazzi e Vittorio Gassman.

Nel marzo 1973, scritta dallo stesso regista con Ruggero Maccari e Bernardino Zapponi, arriva in sala la commedia politica *Mordi e fuggi*, chiaramente ispirata dallo slogan apparso nella fotografia diffusa dalle BR dopo il rapimento del dirigente della Sit-Siemens. Il protagonista stavolta è Marcello Mastroianni, affiancato da Oliver Reed perché il film è una produzione con ambizioni internazionali. L'attore inglese interpreta Fabrizio, studente rivoluzionario che dopo una rapina di autofinanziamento insieme ai suoi compagni, fugge dalla città sull'autostrada e inseguito dalla polizia nel parcheggio di un autogrill prende in ostaggio l'industriale farmaceutico Giulio Borsi (Mastroianni) con la sua giovane amante Danda (Carole André). Come il celebre capolavoro del 1962 *Il sorpasso*, anche *Mordi e fuggi* è un road-movie che si conclude tragicamente. Risi, laico e disincantato, mette in scena: il cinismo del Capitale nella figura del pavido Borsi e di suo suocero restio a pagare il riscatto; il velleitarismo spavaldo senza speranza dei giovani rapinatori extraparlamentari mostrati come "anarchici"; una certa disorganizzazione della polizia secondo il modello satirico dominante; e la invadente macchina spettacolare della stampa e della televisione, volgare, superficiale e autoreferenziale. Lungo la strada, le figure "positive" incontrate dal gruppo in fuga saranno un anziano meccanico comunista e un vecchio generale reduce della Grande Guerra, un richiamo nostalgico degli autori all'umanità autentica dell'Italia prima del boom e della contestazione.

Nel 1976, contemporaneamente al *Todo modo* di Elio Petri, un'analisi più raffinata arriva da Francesco Rosi che con Tonino Guerra e Lino Iannuzzi scrive la sceneggiatura di *Cadaveri eccellenti*, un noir politico che il regista adatta dal romanzo di Sciascia *Il contestato. Una parodia*, pubblicato nel 1971. Lino Ventura è l'ispettore Rogas inviato da Roma al sud, per indagare sull'omicidio di alcuni giudici. Inizialmente segue la pista della vendetta personale, poi la matrice mafiosa, infine sembra che i delitti siano opera di un gruppo armato di estrema sinistra. In realtà Rogas, tornato nella Capitale, si ritrova al centro di trame oscure ordite ad altissimo livello politico che rispecchiano lo scenario degenerato della linea del "compromesso storico" e gli effetti inquietanti del golpe cileno dell'11 settembre 1973. Quando l'onesto investigatore s'incontra con il segretario dell'opposizione per discutere dell'intrigo, i due sono uccisi da un killer invisibile, ma il capo della polizia mentirà accreditando l'omicidio-suicidio a Rogas fatto passare per uno squilibrato. In un clima da colpo di stato militare *vs* insurrezione comunista nelle piazze, il partito d'opposizione del segretario assassinato, pur ben conoscendo la sordida

realtà decide di accettare la versione governativa. Nella memorabile scena finale, davanti al gigantesco dipinto di Guttuso *I funerali di Togliatti*, un funzionario del PCI dichiara a un giornalista sbigottito: “la verità non è sempre rivoluzionaria”.

Il '77 è un anno rovente, le azioni dei gruppi armati clandestini s'intrecciano con l'impennata del Movimento studentesco che a marzo caccia il segretario della CGIL Luciano Lama dall'Università di Roma aprendo un periodo di aspri conflitti nelle piazze, nei quartieri, nei luoghi di lavoro. Il tributo di sangue alla fine dell'anno è alto, diciassette morti di cui: cinque poliziotti, cinque studenti di sinistra, quattro militanti di gruppi armati comunisti, un attivista neofascista, un giornalista e il presidente dell'ordine degli avvocati di Torino. Questi ultimi sono Carlo Casalegno e Fulvio Croce, bersagli grossi delle Brigate Rosse che nel redattore del quotidiano “La Stampa” colpiscono a morte per la prima volta un cronista dopo alcune ‘gambizzazioni’ la prima delle quali a Genova, l'1 giugno '77 quando è colpito il vicedirettore del “Secolo XIX” Vittorio Bruno.

Mentre al cinema spopolano John Travolta con *La febbre del sabato sera* e le astronavi di *Guerre stellari*, in un certo senso imbraccia le armi anche Alberto Sordi, l'italiano medio per antonomasia, protagonista del durissimo *Un borghese piccolo piccolo* di Monicelli che dichiara l'“irrapresentabilità degli italiani, per perdita irreversibile di tutti i caratteri positivi”. Non c'è più niente da ridere. Dopo essersi brutalmente vendicato della morte dell'unico amatissimo figlio, ucciso ‘casualmente’ all'inizio del film durante una rapina, Giovanni Vivaldi (Sordi) nella sequenza finale ha un diverbio in strada con un uomo in giubbotto di pelle nera, ormai trasformatosi in un giustiziere, un Charles Bronson *de' noantri*, Vivaldi lo segue con probabile intento omicida. Il coatto ha il volto inconfondibile di Ettore Garofolo, protagonista quindici anni prima con Anna Magnani del pasoliniano *Mamma Roma* (1962); è un cameo evocativo e affatto casuale del lucido Monicelli che conferma, a due anni dall'assassinio all'idroscalo del poeta e regista bolognese, la tesi dell'imbarbarimento di una cultura, quella borgatarata, devastata dalla civiltà dei consumi o meglio dall'irruzione aggressiva del Capitale nelle vite dei sottoproletari.

A prendere di petto la lotta armata ci prova Massimo Pirri che scrive e dirige *Italia: ultimo atto?* (1977), alla sceneggiatura del quale collaborano Morando Morandini Jr⁹ e Federico Tofi. L'idea è interessante: attingendo alla forma del cinema di genere, in questo caso i cosiddetti ‘poliziotteschi’ di Umberto Lenzi, Enzo G. Castellari e Stelvio Massi, tentare un apologo politico esclusivamente dal punto di vista dei guerriglieri seguendoli per un giorno dalla preparazione alla definitiva realizzazione di un attentato. I tre della non meglio specificata ‘organizzazione’, sono Ferruccio, un operaio (Luc Merenda); Mara, una giovane d'estrazione borghese (Marcella Michelangeli); e Bruno, un sottoproletario pregiudicato post-pasoliniano (Andrea Franchetti). L'obiettivo è il Ministro dell'Interno – nella realtà

dell'epoca l'odiatissimo democristiano Cossiga. Prima dell'evento, Ferruccio, guida dei tre, s'incontra con Marco (Lou Castel) la mente ideologica dell'organizzazione e ne nasce uno scontro sul significato e le incognite dell'operazione. Marco, infatti, ritiene troppo forte il rischio di strumentalizzazione da parte della stampa e della televisione, ampiamente filogovernative, rilevando anche lo scollamento con l'originaria base operaia della lotta armata, nata al nord tra le fabbriche. In un articolo su un quotidiano che anticipava l'uscita del film – dall'insinuante titolo *Anche le Brigate rosse arrivano sullo schermo* – l'autrice scrive: “il regista ipotizza i possibili sbocchi, le conseguenze immaginabili e non di una situazione sociale e politica ormai preda della cosiddetta spirale della violenza. Non c'è di che stare allegri *Italia: ultimo atto?* dovrebbe concludersi con la lugubre visione di carri armati allineati per la strada”. Poi riporta le parole dello stesso Pirri, il quale intervistato dichiara: “[sono i carri armati] voluti dalla reazione che può strumentalizzare l'azione eversiva del terrorismo di sinistra, un'azione in buona fede, senz'altro generosa, ma purtroppo esposta alle strumentalizzazioni del potere”¹⁰. Il film fu, senza apparente motivo, vietato ai minori di diciotto anni ed è poi scomparso¹¹.

Passato quello che oggi sappiamo essere il giro di boa della storia in oggetto con “l'attacco al cuore dello Stato”, cioè il sequestro Moro, nel marzo 1979 torna sul tema Dino Risi con *Caro papà*, di cui scrive la sceneggiatura ancora con Bernardino Zapponi al quale si aggiunge il figlio ventottenne Marco Risi debuttante nel cinema (esordirà alla regia nel 1982 con la commediola generazionale *Vado a vivere da solo*). Vittorio Gassman presta il volto all'ing. Albino Millozzi e come l'avv. Gianni Perego di *C'eravamo tanto amanti* (Scola 1974) è un ex partigiano di sinistra che ha fatto i soldi, diventando miliardario: si muove con un jet privato, possiede una magnifica villa a Ginevra e una ancora più lussuosa a Roma; separato, vive nella Capitale con il figlio maggiore di ventidue anni, Marco iscritto alla facoltà di Lettere. Servitù di colore: una coppia somala. In Svizzera insieme alla madre, depressa e dedita a blandi tentativi di suicidio per attirare l'attenzione, c'è l'altro figlio, il piccolo Luca di otto anni. La sorella Costanza, ex eroinomane, frequenta un centro di riabilitazione in campagna e quando il padre la va a trovare, lei apre bocca solo per sputargli in faccia. Un giorno Millozzi inizia a leggere per caso l'agenda del ragazzo, scoprendone le idee maoiste-leniniste e i contatti con un gruppo armato di cui fa parte. In particolare apprende che il giorno 12, con il solo voto contrario di Marco, i suoi compagni hanno deciso di sparare a “P.”. Millozzi decide di indagare per capire chi sia l'uomo condannato a morte, arrivando a supporre che si tratti del suo socio Parrella, ma scopre dolorosamente che la “P.” stava invece per *papà*. Colpito, scappa e finisce su una sedia a rotelle; quando torna a casa dall'ospedale, trova il figlio “pentito” che in precedenza aveva deciso di abbandonarlo. Nelle ultime inquadrature, i due riallacciano silenziosamente il

rapporto con le lacrime agli occhi.

Risi, laureato in medicina che rinunciò a diventare psichiatra preferendo il cinema, sembrerebbe essere ispirato dal libro dello psicanalista Gerard Mendel, *La rivolta contro il padre* pubblicato in Francia nel '68 e tradotto in Italia nel 1972. L'interpretazione del conflitto politico armato degli anni Settanta seguendo la teoria della socio-psicanalisi, di cui Mendel fu il fondatore, trova nel film del regista milanese la prima naturalistica rappresentazione visiva, perfino didascalica a cominciare dall'esplicito titolo. La riconciliazione del finale di *Caro papà*, coproduzione internazionale iscritta nell'abusata interpretazione edipica, è da leggersi come un'autoassoluzione della generazione di Risi (classe 1916); se il figlio è entrato in un gruppo di estremisti armati, al più si è trattato d'incomunicabilità, magari dovuta all'eccesso di benessere¹², un lusso garantito da un "padre assente" concentrato sulla conquista del Potere, più che colpevole di aver tradito gli ideali della Resistenza¹³.

In un gruppo al femminile, derivato dal romanzo di Moravia, un'analoga lettura psicoanalitico-mistico-religiosa è offerta dal film *Desideria: la vita interiore*, opera unica del 1980 di Gianni Barcelloni scritta insieme a Enzo Ungari. La 15enne Desideria (Lara Wendel) è figlia di una prostituta che non potendo mantenerla l'ha venduta a due ricchissimi borghesi romani. Quando l'adolescente scopre la verità, guarita da una patologia bulimica e con in mente la visionaria Giovanna d'Arco, decide di vendicarsi progettando il rapimento della madre Viola (Stefania Sandrelli) con l'aiuto di un sedicente guerrigliero in realtà confidente della polizia. In uno scontro a fuoco tra un vero militante di un gruppo armato giunto da Milano, la ragazza e il traditore, è lei a sparare l'ultimo colpo. Invaghita della spia, aveva in precedenza ceduto "simbolicamente" al primo amplesso ("questo è il mio sangue per voi") con il Milanese che poi ucciderà. Sotto la palazzina dove ha luogo il tragico epilogo, ad attendere Desideria c'è la madre pronta a ricondurla a casa, verso il suo ineluttabile destino borghese. Barcelloni mette diligentemente in scena Moravia, il quale riteneva la contestazione studentesca e i suoi effetti radicali come un prodotto borghese destinato a perpetrare un ciclo tautologico. In un'intervista a Lotta Continua, pubblicata qualche mese prima dell'uscita del film, lo scrittore aveva dichiarato: "Il terrorismo è una cosa tutta italiana, quindi provinciale, gli uomini che lo praticano sono degli individui con dei grossi problemi «privati» da risolvere"¹⁴.

Nello stesso 1980 si segnala anche l'esordio di Marco Tullio Giordana con *Maledetti vi amerò*, che insieme a *La caduta degli angeli ribelli* dell'anno seguente realizza un dittico a caldo, mostrandosi tra i registi più sensibili al tema perché vi ritornerà, come vedremo, con l'affresco generazionale *La meglio gioventù* (2003) e infine realizzando nel 2012 il discutibile *Romanzo di una strage*, dove tenta di ricostruire

la vicenda epifanica di Piazza Fontana con il corollario delle morti di Pinelli e Calabresi.

Tornato dal Sudamerica dove si era esiliato all'indomani dei moti studenteschi, il sessantottino Riccardo detto "Svitol" (Flavio Bucci) trova nella sua Milano un'Italia cambiata. Tra i suoi vecchi compagni c'è chi è diventato ricco, chi eroinomane e chi è semplicemente malinconico testimone di una sconfitta, ha chinato la testa e ha accettato affluente la società che voleva sovvertire. Infine c'è l'amico redattore di Lotta Continua (David Riondino), indomito, che accenna all'incubo del caso Moro, allo spettro del presidente democristiano che turba le coscienze del Movimento e rivela lucido: "Di compagni ne uccide di più la depressione che la repressione". Alla fine Svitol, nel frattempo diventato quasi amico di un commissario, si sente perduto in una società che non riconosce e fa credere al funzionario di PS d'essere in possesso d'informazioni su un pericoloso ricercato che potrebbe essere delle BR o PL. Con la pistola sottratta all'amico tossicomane, si presenta all'appuntamento facendosi uccidere dal poliziotto, il quale gli grida: "Lo capisci a che servono i minchioni come te? Per dire che siete tutti assassini! Se muori, la gente se ne fotte, e tu sei responsabile quanto me, ora!". Il disorientato protagonista improvvisamente invecchiato, diventa nelle mani di Giordana il testimone di una storia lugubre, il funerale di una generazione a tratti attraversato da lampi d'ironia come il celebre monologo su cosa sia di destra e cosa sia di sinistra.

Molto più ambiguo sul tema e anche lontano per i gratuiti "virtuosismi" è invece *La caduta degli angeli ribelli* (1981), con Vittorio Mezzogiorno in un ruolo impuro simile a quello che aveva interpretato l'anno prima nel film *Desideria: la vita interiore* ma stavolta protagonista esclusivo. Disilluso e angosciato dalla vita violenta a cui non crede più (non è ben chiara neppure la collocazione: politica o mafiosa?), Vittorio (Vittorio Mezzogiorno) incontra casualmente la giovane Cecilia (Clio Goldsmith), ricca borghese - con marito e figlioletta - turbata dall'imminente morte del padre. Esplode una travolgente relazione tra i due e la donna, rotti gli indugi, decide di seguire l'apparentemente affascinante uomo misterioso; questi però si rivela essere nient'altro che un fantasma, un vigliacco traditore braccato dai suoi stessi compagni. Quando Cecilia riprende coscienza dopo la turbolenta sbandata in fuga per l'Italia, uccide Vittorio e torna dal legittimo consorte. Giordana ripropone la lettura parapolitica brandendo l'interpretazione socio-psicanalitica: la sessualità trasgressiva - il tradimento coniugale dell'insoddisfatta e immatura Cecilia - è un'analogia dell'universo "illegale" poiché l'offerta della comoda conformità borghese (eventualmente anche ipocrita), alla fine è da preferirsi al pericolo mortale di una vita in clandestinità, un'insensata lotta senza sosta illustrata dal regista come una follia estetizzante. In *La caduta degli angeli ribelli*, il regista ha dichiarato all'epoca di non avere voluto affrontare direttamente i diversi volti dei

cosiddetti “anni di piombo”, così questa vaghezza allarga lo spettro d’appartenenza di Vittorio, fino ad assimilare all’esperienza della sinistra, o alla pura criminalità, l’irrazionale parentesi del corrispettivo di destra: i NAR capeggiati dai coniugi Francesca Mambro e Giuseppe Valerio Fioravanti, in quei giorni alla ribalta della cronaca ancorché prossimi alla disfatta¹⁵.

Nel 1981 appaiono ancora due film, i più interessanti e riusciti del primo blocco fin qui analizzato: *La tragedia di un uomo ridicolo* di Bernardo Bertolucci e *La festa perduta* di Pier Giuseppe Murgia. Nell’opera di Bertolucci, reduce dal discusso *La Luna* (un’incursione del 1979 sul problema dell’eroina), Ugo Tognazzi è Primo Spaggiari, ex partigiano della Brigata Garibaldi, ex contadino, diventato “padrone” di un caseificio con una trentina di dipendenti. Quando una banda di sovversivi gli rapisce il figlio sotto gli occhi (lo vede con un binocolo), è spinto dalla moglie (Anouk Aimée) a vendere l’azienda in difficoltà ma la fidanzata del ragazzo e uno strampalato prete operaio suoi dipendenti entrano in gioco. Ritenuto morto il rapito, Spaggiari si organizza con la strana coppia per fingere di pagare il miliardo del riscatto e intascarlo con lo scopo di risanare la ditta in difficoltà finanziarie. Il patto con la ragazza e il sacerdote comunista è però di trasformarla in una cooperativa. Quasi di disturbo l’attività dei Carabinieri, incarnati da un maldestro maresciallo cui presta il volto un superbo Vittorio Caprioli. Alla fine, interpretato dal vero figlio di Tognazzi – Ricky – il giovane ricompare e il film si chiude come una pellicola del muto (iris al nero¹⁶) con le parole di Spaggiari in voce narrante: “...Il compito di scoprire la verità sull’enigma di un figlio rapito, morto e resuscitato lo lascio a voi. Io preferisco non saperlo”¹⁷. Lo sguardo onirico di derivazione freudiana, molto evidente proprio nel finale, anticipa quello adottato vent’anni più tardi da Bellocchio per la sua riflessione sul caso Moro in *Buongiorno notte* (2003).

Dopo l’acuminata indagine di *La luna* sul legame madre-figlio, al limite della complicità incestuosa¹⁸, Bertolucci come Risi (e poi Amelio), in una chiave estetica da dramma “giallo italiano” – sostenuta dalla livida fotografia di Carlo di Palma – gira un affresco sul cupo presente con lo sguardo dell’autore libero di stravolgere i codici dei generi, affrontando il rapporto padre-figlio da un punto di vista surreale e psicoanalitico. E dunque, che cosa Spaggiari preferisce non sapere? Probabilmente il figlio è un membro del gruppo di extraparlamentari e con essi ha organizzato la messinscena, tanto da aver regalato proprio lui il binocolo al padre nel giorno del suo compleanno, insieme a altri accessori da marinaio perché il “padre padrone” s’è appena comprato la barca¹⁹. La vicenda, scritta in solitudine dal regista, è ancora un’analisi impietosa di un nucleo familiare ma amplificata in forma di allegoria della “famiglia Italia”²⁰, un discorso volutamente ingannevole che si sviluppa in un complesso rimando di continue allusioni per lo più visive, tanto che la voce narrante fu aggiunta su suggerimento della critica

dopo la visione in concorso al Festival di Cannes 1981, dove Tognazzi vinse un meritatissimo premio alla migliore interpretazione maschile²¹.

Girato nella primavera 1981, *La festa perduta* del 40enne Pier Giuseppe Murgia al secondo lungometraggio, è esplicitamente ambientato quattro anni prima, risultando perciò la prima riflessione “storica” sugli anni Settanta. Un gruppo di giovani militanti della vasta e sfrangiata area dell’Autonomia romana è seguito nella loro vita quotidiana, privata e politica: discussioni, occupazioni, volantinaggi davanti alle piccole fabbriche della Capitale, scontri con la polizia, happening creativi, espropri proletari. Quando la compagna di uno di loro – nella prima e unica ricostruzione cinematografica²² della morte di Giorgiana Masi il 12 maggio 1977 – cade uccisa da un colpo alla schiena sparato da un poliziotto infiltrato, Luca (Fabrizio Bentivoglio) ammazza due poliziotti di pattuglia come rappresaglia. Alla radio del movimento il gesto è condannato e nel gruppo si apre una frattura. Luca e altri tre compagni rompono con il movimento e scelgono la via dello scontro armato e della clandestinità. Un contatto che sembra un dirigente delle BR li invita a salire al nord dove ci sono gli operai. Giunti a Genova i quattro si procurano mitragliette d’assalto e mentre stanno per compiere un attacco all’obiettivo concordato, la polizia sbuca da ogni parte sparando. Tre cadono crivellati di proiettili, si salva solo Luca che comprende di essere stato attirato in un agguato organizzato dalle forze speciali per eliminarli. In un monologo interiore del tragico finale dice:

“Io non so se le immagini della memoria sono reali o sognate. Quel giorno della trapola è stato come un lungo incubo, la morte di Sara, Giovanni, Matteo, non sono più riuscito a cancellarle [...]. Le armi pesano adesso, pesano troppo, ma ho la sensazione ossessiva che tutto sia stato un delirio, cui io sono ingiustamente sopravvissuto”.

Murgia, già autore di un romanzo scandalo nel 1960²³, ha frequentato Zavattini e Pasolini dai quali ha evidentemente appreso la lezione applicata al suo *La festa perduta*. Dello sceneggiatore di De Sica ha adottato la poetica del pedinamento, cercando la verità della storia raccontata con la m.d.p.; mentre del Pasolini regista e scrittore s’intravede l’attenzione all’autenticità del sottoproletariato, del “borgatario”, che nel film è incarnata dal personaggio di Giovanni, puro e istintivo. La sua adesione al percorso radicale è antropologica e sentimentale, in un dialogo con Sara sulla scelta tra il restare nel movimento e non cambiare nulla o il “fare la guerra” si chiede: “Boh, ce dev’esse n’antra strada”, restando senza risposta anche se l’amica, assai più istruita e decisa politicamente, afferma invece spavalda *tertium non datur*. Il conflitto generazionale di cui s’è detto nei film precedenti, è appena accennato quando all’inizio Luca, il borghese del gruppo, il più risoluto e motivato, durante un litigio picchia suo padre, un alto ufficiale dell’esercito esasperato

alla vista di una foto del figlio impegnato in scontri con la polizia. Che Murgia, dalla distanza di chi è nato nel 1940, desideri offrire uno sguardo inedito e unico per onestà intellettuale sui giovani del '77, si vede nitidamente in una sequenza che non ha riscontro nella cinematografia sul tema, né prima né dopo: impegnata con Luca a *disarmare* un metronotte, pratica caratteristica dell'epoca per procurarsi facilmente una pistola, Sara lo ammanetta a una ringhiera e si attarda, richiamata dal compagno, perché con preoccupata gentilezza chiede all'uomo "ti stringono?".

Prodotto dalla RAI²⁴, per la quale ha diretto diversi documentari, Gianni Amelio debutta alla regia nel 1982 con *Colpire al cuore* scritto insieme a Vincenzo Cerami (già autore del romanzo *Un borghese piccolo piccolo* nel 1976). Il giovane Emilio (Fausto Rossi) vede un apparente incidente, dove sono coinvolti due carabinieri e un giovane, morti per strada in un lago di sangue. Giunto a casa apprende dalla tv che si trattava di una sparatoria accaduta a un posto di blocco e che il ragazzo ucciso, fuggito con altri dopo un attentato delle BR, è Sandro Ferrari. Lo studente, con la sua compagna, Emilio lo aveva visto la settimana prima in visita amichevole del padre Dario (Jean-Louis Trintignant) suo professore universitario. Emilio racconta il fatto ai carabinieri, ma quando lo viene a sapere il genitore, disapprova il gesto perché contrario ai suoi principi. Appassionato di fotografia, Emilio scopre attraverso pedinamenti e un teleobiettivo che il genitore è un sostenitore della lotta armata; il quindicenne lo denuncia e lo fa arrestare insieme alla ragazza latitante, Giulia (Elsa Morante), alla quale Dario ha portato un biglietto ferroviario per favorirne la fuga.

La novità del film rispetto all'abusato rapporto padre-figlio per descrivere il conflitto sociale e politico in Italia negli anni 70 è il rovesciamento dei ruoli nei confronti dello Stato e dell'ordine costituito. Secondo la definizione dell'epoca Dario è un "cattivo maestro", un docente universitario come Toni Negri, allora secondo il farneticante "teorema Calogero" ritenuto indebitamente il capo delle BR; o ancora, Enrico Fenzi, professore di letteratura all'università di Genova che delle BR fu davvero un membro, ma all'uscita del film già dissociato in carcere, dopo l'arresto insieme a Mario Moretti il 4 aprile 1981. Amelio, seppure sotto lo stretto controllo della RAI, riesce a gestire con poche concessioni una sceneggiatura che non prende posizione sulle scelte dei due protagonisti²⁵, mostrando come il sensibile e maturo Emilio probabilmente agisca per "gelosia" alla vista del legame che il padre ha stabilito con i due giovani.

Se *Colpire al cuore* era destinato dalla RAI alle sale, scritto da Lucio Battistrada, Luciano Codignola e Damiano Damiani anche regista, *Parole e sangue* (1982) in tre puntate è invece la prima produzione espressamente per la televisione dedicata alla rappresentazione della lotta armata. Figlio di un piccolo industriale romano gravemente cardiopatico (Corrado Gaipa), Rico (Matteo Corvino) ha aspirazioni

rivoluzionarie e vuole entrare – anche se mai nominate – nelle Brigate Rosse. Con la fidanzata Fausta (Consuelo Ferrara), pure lei ricca borghese in rotta con il marito e la famiglia, mette insieme una banda armata d'ispirazione marxista-leninista per rapire il giudice Marcucci (Paolo Bonacelli), onesto magistrato progressista che ritiene Rico un giovane amico col quale condividere le sue riflessioni politiche. Il piano deciso e da eseguirsi durante le elezioni va in porto, ma durante la detenzione i millantati legami di Rico con i dirigenti BR si rivelano appunto velleitari. L'ostaggio è ucciso dal gruppo che ha estromesso il giovane leader, ma tra litigi, tradimenti e morti si dissolve. Rico, in realtà insicuro e spaventato, torna alla sua attività di libraio e forse scrittore.

Nonostante le ovvie concessioni didascaliche e le semplificazioni narrative che un prodotto RAI del 1982 richiedeva, la miniserie di Damiani è un *unicum* inequagliato tra le fiction, capace di offrire uno sguardo oggettivo su un argomento sensibile per la televisione pubblica, mai più replicato negli anni fino al recupero nel 2014 (su RAI-Premium). *Parole e sangue* mette in scena le realtà politiche avventuriste dello spontaneismo armato generatesi nel tempo intorno ai gruppi ben più strutturati ed efficienti militarmente come le BR, illustrando senza moralismi o facili prese di posizione una serie di personalità: il giovane intellettuale, la ragazza di buona famiglia, un sottoproletario semianalfabeta, un pregiudicato e una coppia di piccoli commercianti, solo apparentemente accomunati dalla lotta di classe fino alle estreme conseguenze. Ne fa le spese, il bersaglio sbagliato: un magistrato di sinistra e docente universitario impegnato a capire le ragioni del conflitto attraverso l'analisi del linguaggio politico, oggetto di studio del libro cui stava lavorando prima del sequestro.

A due anni di distanza da Damiani, la RAI torna sull'argomento e produce un'altra miniserie per la regia di Carlo Lizzani, *Nucleo Zero* liberissimo adattamento dal romanzo omonimo (1981) di Luce D'Eramo sceneggiato dallo stesso Lizzani con Ugo Pirro e Pietro Travaglini. Un gruppo clandestino i cui elementi svolgono attività rispettabili, compie rapine e sequestri per finanziare l'attività sovversiva ma non li rivendica per farli ricadere sotto l'etichetta di reati comuni. Quando alla fine sono arrestati dai servizi speciali dei carabinieri, solo uno sfugge alla cattura e sarà poi l'avvocato che li difenderà al processo. La scelta del finale è un'invenzione per la tv, illustrando il tormento del padre dell'avvocato, che non vuole denunciare il figlio e il giovane ormai ravveduto che non riesce ad autoaccusarsi. L'autrice rimase sbalordita dallo stravolgimento del suo lavoro, nel quale tutto era costruito per mostrare come i media gestiscano ogni evento e quindi la strategia del basso profilo poteva apparire l'unica percorribile. Tuttavia, nella versione del romanzo, la rivoluzione "muta" non paga. Sicché nel presente o per il controllo totale dell'industria culturale, o perché la sottrazione silenziosa rende invisibili,

la rivoluzione armata appare impossibile *praticamente*, prima ancora che politicamente accettabile o meno.

Nei cinema, invece, nel 1984 arriva Giuseppe Bertolucci tre anni dopo suo fratello con un film tutto al femminile: *Segreti segreti*, scritto con il prolifico Vincenzo Cerami. Il cast è programmatico: Lina Sastri, Lea Massari, Rossana Podestà, Giulia Boschi, Alida Valli, Mariangela Melato e Stefania Sandrelli. Forse vagamente ispirata a Barbara Balzerani “la primula rossa delle BR”, ultimo dirigente arrestato e componente del gruppo di fuoco che rapì Moro in via Fani, il filo conduttore delle storie è Laura (Sastri), guerrigliera spietata, a capo di un commando che a Venezia uccide un magistrato e poi un compagno ferito. Attraverso di lei s’intrecciano le diverse storie di donne: quella della madre e della sorella del militante ucciso, dell’ex governante e la madre di Laura e infine di Giuliana, il giudice che condannerà Laura per i suoi delitti.

Film corale senza una precisa direzione, *Segreti segreti* prova a raccontare il presente attraverso la quotidianità di un gruppo di donne appartenenti a differenti classi sociali, affrontando la violenza politica, il rapporto madri-figlie, le relazioni familiari, il pubblico e il privato, l’infanzia e la memoria. La sanguinaria militante passa dall’omicidio allo shopping, in una surreale rappresentazione della quotidianità di una clandestina che appare un puro parto della mente del regista, per approdare alla confessione finale in cui tradisce con insensibile indolenza compagni e ideali mostrando di aver sostituito con le armi i giocattoli di bambina. Ancora una volta il terreno delle scelte politiche è di derivazione esistenziale e psicanalitica per giustificare una distanza dalla realtà altrimenti incomprensibile secondo la visione degli autori Bertolucci e Cerami.

Nello stesso 1984 appare *Il ragazzo di Ebalus*, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia, la pellicola ottiene il premio come Miglior Film Cooperativo. La produzione è finanziata dalla regione Puglia per la regia dello sconosciuto Giuseppe Schito, che firma anche la sceneggiatura. Si tratta di un “curioso” esordio che tale resta, essendo l’unico lavoro in campo cinematografico del suo autore. Marco Torrisi (Saverio Marconi) è un giovane guerrigliero in fuga perché inseguito dalla polizia e dai suoi compagni che vogliono liquidarlo giacché ormai ritenuto inaffidabile. Durante una rapina la sua fidanzata cade uccisa e Marco, nel frattempo giunto a Taranto, tenta di espatriare ma le forze dell’ordine gli sono addosso costringendolo a cercare scampo nell’entroterra dove è accolto da un vecchio contadino (Riccardo Cucciolla) che lo alloggia in un trullo senza fare troppe domande. Qui incontra una maestra che, affascinata dalla tormentata vicenda, si offre di accompagnarlo presso una sua zia alle isole Tremiti. Nuovamente individuato da un agente di Polizia, Marco prova a dileguarsi via mare quando una compagna di lotta (Therese Ann Savoy) lo raggiunge e lo elimina.

Costellato di cartoline pugliesi per giustificare il finanziamento, il film prende a pretesto la vicenda politica per tentare una riflessione sul rapporto tra civiltà moderna e cultura tradizionale, caos metropolitano e tranquillità contadina, terminando con l'esausto assunto: non si sfugge al proprio destino. Secondo Ferruccio Castronuovo, già assistente dei Taviani e autore di alcuni backstage per Fellini (*Il Casanova*, *La città delle donne*, *E la nave va*, *Ginger e Fred*), il vero regista di *Il ragazzo di Ebalus* è lui, poiché intervenuto, sia in sede di sceneggiatura, sia girando gran parte del film²⁶.

A otto anni dai fatti, con il tortuoso processo in parte ancora in corso, Giuseppe Ferrara affronta *Il caso Moro* (1986), adattamento dal libro *I giorni dell'ira. Il caso Moro senza censure* (1982) di Robert Katz, giornalista investigativo di New York, già autore del libro *Morte a Roma* (1967) da cui fu tratto *Rappresaglia* (G.P. Cosmatos, 1973) sulla vicenda di via Rasella e l'eccidio delle Fosse Ardeatine. Ferrara, proveniente dal mondo dei documentari, è al quarto lungometraggio di fiction e si accosta al racconto con lo sguardo di chi appunto "documenta i fatti", pur muovendosi all'interno di una drammatizzazione la cui forza è fondamentale affidata alla magistrale interpretazione di Gian Maria Volonté, che torna a impersonare Aldo Moro dopo il *Todo Modo* di Elio Petri (1976). Se nel film derivato dall'opera di Sciascia il Moro di Volonté si confronta con il corrispettivo vivente per restituirne una rappresentazione che è "maschera dello sfascio, della catastrofe", con Ferrara l'operazione è quella di una risurrezione e Moro vi appare come un fantasma shakespeariano, uno spirito inquieto che aleggia sulle coscienze dei suoi "amici" di partito e colleghi in Parlamento. Il presidente della DC è mostrato come la vittima del partito della fermezza, il martire di un potere che non si distingue dal suo rovescio, il nemico BR. Come per Mario Moretti e i suoi compagni, che indicano in Moro il "cuore dello Stato", anche per i dirigenti della Democrazia Cristiana prima dell'Uomo viene la "funzione", come a dire *Extra Ecclesiam nulla salus*, parafrasando "fuori dalla DC non si dà salvezza". Per i vertici del governo, il Presidente diventa "falso" (non è il "vero Moro" diranno cinquanta esponenti DC il 25 aprile 1978), le cose che scrive nelle lettere non sono attendibili, egli è psichiatizzato in contumacia e muore ben prima di essere giustiziato dai suoi carcerieri. Nel film, scritto dal regista toscano insieme allo stesso Katz, a parlare sono quindi i documenti (quelli accessibili e conosciuti all'epoca) e la ricostruzione, seppure a tratti svilita da eccessivi didascalismi, coglie il bersaglio perché i democristiani all'uscita in sala parleranno di "infamia", "robaccia", "operazione ignobile"²⁷. A Gian Maria Volonté è negata dalla RAI – nella persona del capostruttura Brando Giordani – l'annunciata partecipazione al programma *Domenica in*²⁸, mentre il direttore del festival del cinema di Berlino Moritz de Hadeln, racconterà di un bombardamento di telefonate da Roma (primo fra tutti Andreotti) che lo invitavano a

non accogliere il film tra i candidati all'Orso d'oro (Volonté vinse l'Orso d'argento per la migliore interpretazione maschile)²⁹.

Parte seconda

I film della distanza dagli eventi: 1988-2010

Il 16 aprile 1988, cade sotto i colpi delle armi di un commando BR-PCC Roberto Ruffilli, senatore DC definito nel volantino di rivendicazione “l'uomo chiave del rinnovamento, vero e proprio cervello politico del progetto demitiano”. È l'ultimo bersaglio istituzionale di un'esperienza dichiarata finita da tutti gli esponenti che quasi vent'anni prima ne furono i principali promotori³⁰. Contemporaneamente, quasi a confermare quelle dichiarazioni, appare la prima rappresentazione di un ex-BR che esce dal carcere. Marco Leto, prodotto da Giuseppe Ferrara per Raitre, ha realizzato *L'uscita* (1988) il cui soggetto e sceneggiatura sono della brigatista Annunziata Francola che consegna nella storia di Marina (Almerica Schiavo) l'esperienza autobiografica di una donna liberata dopo sei anni di detenzione in una Roma per lei irriconoscibile. Leto, come nei suoi precedenti lavori, è interessato a raccontare l'individuo all'interno dei grandi processi storici mostrandone l'intimità e la problematicità nel quotidiano.

“È il regista stesso a chiarire la sua posizione estetica e politica: “È un film sull'incapacità di un certo tipo di persona di vivere in mezzo alla gente. Questa persona ha un passato che emerge attraverso brandelli di ricordi: che i nostri ricordi si sovrappongano ai suoi è esattamente quello che volevo[...]Io, che faccio da anni il direttore del doppiaggio, non ne posso più, al cinema, di voci finte e impostate. Non ne posso più dell'omologazione di tutto e di tutti ad opera della Tv. Sono vent'anni che il cinema italiano non racconta più niente del nostro Paese[...]la sceneggiatura della Francola mi ha dato la possibilità di fare un racconto dall'interno, e non semplicemente dall'esterno della lotta armata e di quello che è successo quando si è conclusa”³¹.

Finanziato con l'articolo 28, il film entra a far parte degli “invisibili” e non sarà mai trasmesso da RAI3.

L'anno seguente Leto torna sul tema con *A proposito di quella strana ragazza*, dove il regista, con qualche mezzo in più, affronta ancora il rapporto tra una militante del partito armato e un uomo “normale”. L'ingegner De Magistris (Helmut Griem), vedovo di mezza età, nota su un giornale la foto di Giovanna (Joely Richardson), una donna che lui conobbe tempo prima come ex fidanzata di suo figlio. Il ricordo rievoca l'incontro apparentemente fortuito sull'autobus e l'accoglienza in casa come ragazza alla pari per frequentare la vicina università. La convivenza sfocia in un innamoramento da parte dell'uomo che però si accorge

dell'interesse di Giovanna per un'altra persona, un magistrato che frequenta abitualmente l'amante al quarto piano del condominio. Dopo l'improvvisa scomparsa della donna, eseguito il compito di eliminare il giudice, l'ingegnere capirà come ogni cosa era parte di un piano per colpire l'obiettivo. Nel ritorno al presente, la notizia sul giornale rivela che la ragazza è morta durante uno scontro a fuoco alla periferia di Beirut. Intrecciato con la voce narrante del protagonista, il film mostra l'inganno della giovane donna e una conseguente relazione inautentica, metafora di un'incomunicabilità generazionale in cui la politica e la guerriglia comunista rimangono sullo sfondo.

Girato in bianco e nero, *Roma Paris Barcelona* (1990) è l'opera prima di due registi indipendenti, Paolo Grassini e Italo Spinelli, che si interrogano sul senso della lotta armata tornando indietro nel tempo, alla fine degli anni '70. Renato (Giulio Scarpati) fa il libraio a Parigi, dove vive come latitante isolato dagli altri rifugiati perché ha abbandonato gli ideali politici. Quando da Roma arrivano i suoi vecchi amici Francesco (Emilio Bonucci) e Lucilla (Enrica Origo), è coinvolto in un'azione da compiersi a Barcellona perché il compagno che i due dovevano intercettare nella capitale francese non si presenta. Renato, dopo una tormentata meditazione, accetta di sostituire il terzo membro della squadra e parte per la Spagna dove troverà la morte. Grassini e Spinelli sono esplicitamente ispirati dall'estetica di Michelangelo Antonioni e ne rielaborano il linguaggio per rappresentare attraverso Renato una crisi esistenziale che seppure identifihi come non più giustificabile la violenza politica è incapace di resistere alle conseguenze e soccombe davanti al richiamo di un legame intimo come l'amicizia.

Il 28 maggio 1980 a Milano in via Salaino è ucciso con cinque colpi di pistola il giornalista del "Corriere della Sera" Walter Tobagi. La rivendicazione è a firma della "Brigata XXVIII marzo"³², che sarà smantellata dagli arresti pochi mesi più tardi. Liberamente ispirato alla vicenda di Tobagi e al clima politico milanese di quel periodo, *Una fredda mattina di maggio* (1990) è scritto da Graziano Diana e diretto da Vittorio Sindoni i quali costruiscono la storia attorno alla figura di Ruggero Manni (Sergio Castellitto) critico osservatore degli eventi destinato a diventarne vittima. Coprodotto dalla RAI, che lo trasmetterà l'anno successivo, il film tenta di non scivolare nella rappresentazione agiografica cercando uno sguardo analitico nella complessa conflittualità diffusa nell'Italia degli anni '70 su cui Manni vorrebbe essere un occhio etico per il pubblico, ma le inevitabili semplificazioni di scrittura richieste dalla produzione e la mano non sempre felice del regista lo rendono un prodotto deludente.

Regista che ha diretto Totò e Peppino, *peplum* con i muscoloni di Steve Reeves e Gordon Scott, i western cui deve molto Tarantino, Sergio Corbucci poco prima di morire improvvisamente per un attacco cardiaco a 63 anni consegna alla RAI *Don-*

ne armate (1991), film per la tv in due puntate (andrà in onda su Rai2). Scritta con Giovanni Romoli e Stefano Sudriè, la miniserie ruota intorno all'incontro-scontro tra due opposti: la giovane ispettrice di Polizia interpretata da Cristina Marsillach e la più matura ex guerrigliera cui presta il volto Lina Sastri. Quando quest'ultima evade durante un trasferimento, la poliziotta – ritenuta responsabile dai superiori – si mette sulle sue tracce, ma presto ambedue scopriranno di essere coinvolte in un oscuro intrigo internazionale e che qualcuno le vuole morte. Corbucci confeziona un discreto poliziesco con la sapiente competenza di chi ha alle spalle quarant'anni nel cinema di genere e la lotta armata è evocata come l'esperienza fallita di una delle protagoniste, che ha visto il tradimento del suo ex compagno per approdare dopo la dissoluzione del gruppo alla lunga pena detentiva. Due donne armate su fronti contrapposti imparano così a conoscersi e a diventare amiche nel corso della rischiosa ricerca della verità, tra inseguimenti e sparatorie sullo sfondo di un'Italia distratta e ignara di essere alle soglie del collasso politico e morale che sarà consegnato alla storia con l'espressione "mani pulite".

Dopo l'impasse del sequestro Moro cui seguì la *débâcle* dell'omicidio dell'operaio e sindacalista Guido Rossa, le BR alleggerite della componente impropriamente detta "movimentista" con l'uscita degli ex di Potere Operaio (Morucci e Faranda) organizzano un'azione che avrebbe dovuto garantire un riposizionamento dei rapporti di forza unitamente a un rilancio d'immagine. Il 17 dicembre 1981 Antonio Savasta, Pietro Vanzi, Cesare Di Lenardo e Barbara Balzerani, entrano in casa del generale americano James Lee Dozier travestiti da idraulici e lo sequestrano. Alla ricostruzione di questo episodio si dedica Carlo Lizzani con *Stato d'emergenza* (1993), ancora un film coprodotto dalla RAI che questa volta accetta di confrontarsi con una vicenda di primo livello come il rapimento del vicecomandante della NATO nell'Europa meridionale. Sceneggiato da Andrea Porporati e Alessandro Sermoneta, il film di Lizzani – come altri tante volte nella sua lunga carriera – racconta la realtà ma batte la strada del poliziesco classico, costruendosi il *fil-rouge* sul "pedinamento" del vicequestore Masci (Ennio Fantastichini), un personaggio di fantasia che riassume diversi uomini ai vertici dell'indagine per la ricerca del rapito. Alla conferenza stampa per la presentazione, Lizzani è molto chiaro: "Il film non vuole essere una riflessione sul terrorismo, né un'analisi di quegli ambienti e di quegli anni, racconto solo come le forze italiane riuscirono a risolvere il caso"³³.

Con *La seconda volta* (1995) dell'esordiente Mimmo Calopresti, la riflessione sulla memoria è il centro della vicenda. Sullo sfondo di una Torino che si appresta a diventare uno sbiadito ricordo della città operaia degli anni '60 e '70, il professor Sajevo (Nanni Moretti) incontra per caso la donna (Valeria Bruni Tedeschi) che una decina di anni prima gli aveva sparato, ferendolo gravemente e obbligandolo a convivere con un frammento di pallottola in testa. Dopo un raffinato pedinamento

e una serie di brevi e generici colloqui, in un bar Sajevo decide di rivelarsi perché irritato dal fatto di non essere stato riconosciuto. Il riaffiorare del ricordo è causa di tensione tanto da spingere Lisa – che è in semilibertà – a rinunciare al beneficio di legge. Quando infine la donna decide di incontrare Sajevo, la discussione sembra schiudere una diversa cognizione dei ricordi verso un difficile “riconoscersi”. Il film, prodotto dalla Sacher di Moretti e Barbagallo, è liberamente adattato dal libro *Colpo alla nuca* (1988), racconto autobiografico dell’architetto Sergio Lenci che il 2 maggio 1980 fu vittima di un attentato organizzato da Prima Linea³⁴. Calopresti, autore della sceneggiatura con Francesco Bruni e Heidrun Schlee, rinuncia dichiaratamente al film politico per concentrarsi sulle due persone divise dalla violenza del passato con l’obiettivo di mostrarne le reazioni quando si attiva il cortocircuito della memoria. Generalmente apprezzato sulle pagine dei giornali riservate al cinema, *La seconda volta* è oggetto di una doppia contestazione: a Cannes durante la conferenza stampa e a Locarno in forma audiovisiva. La voce critica nei confronti del regista ex militante di Lotta Continua è quella di Oreste Scalzone, fondatore di Potere Operaio che non condivide la rappresentazione della lotta armata suggerita dal film. Probabilmente il cuore della polemica è identificabile nella frase pronunciata dal professor Sajevo: “Colpirne uno per educarne cento, avete colpito me, dove sono i cento che avete educato?”.

Per *La mia generazione* (1996) Wilma Labate mette in scena un insolito *road movie* opponendo in una schermaglia dialettica un prigioniero politico e un ufficiale dei carabinieri. A Braccio (Claudio Amendola), detenuto in un carcere siciliano, viene comunicato che dopo un anno dalla richiesta può finalmente incontrare la fidanzata Giulia (Francesca Neri) per una serie di colloqui a Milano. A bordo di un blindato Braccio inizia il viaggio dal sud verso il nord scortato da un capitano (Silvio Orlando) che si mostra via via sempre più comprensivo verso il prigioniero. Quando finalmente non senza una serie di contrattempi giungono alle porte del capoluogo lombardo, l’astuto carabiniere getta la maschera svelando il vero scopo del trasferimento: Braccio otterrà ciò che desidera solo se accetta di fare il nome di un compagno mai scoperto. Attraversato da un tormento che lo dilania, l’amore per la donna e la propria dignità, l’uomo rifiuta la proposta accettando il ritorno nel carcere speciale pur di non diventare un traditore.

La regista, autrice anche della sceneggiatura insieme a Francesca Marciano, Sandro Petraglia, Paolo Lapponi e Andrea Leoni, come nel precedente film di Calopresti mette in scena un confronto tra due individui. Ma se in *La seconda volta* i protagonisti sono una vittima e la sua attentatrice, ne *La mia generazione* il dialogo è tra lo Stato e il suo nemico armato. Braccio è un disilluso che ammette la sconfitta ma davanti alla proposta di una delazione, cui inizialmente sembra acconsentire, alla fine decide di salvare una coerenza personale senza la quale la sua

storia di perdente diverrebbe annichilimento disumano. Ambientato nel 1983 – in una sequenza a Milano si vede Giulia camminare lungo una strada costellata di manifesti pubblicitari del film *Blade Runner* (1982) – il film propone obliquamente la posizione di quegli esponenti della lotta armata che non hanno praticato né la via del “pentitismo” né quella della “dissociazione”, ma riconoscendo la sconfitta sul terreno politico preservano a differenti livelli una memoria più articolata della loro insurrezione radicale.

Derivato dal documentario realizzato nel 1996 da Marco Turco per la serie di Rai3 *Storie vere*, dove l'autore aveva intervistato alcuni esuli degli anni 70 a Parigi (Andrea Morelli, Pino Mitrani, Livia Scheller e Domenico De Feo), *Vite in sospenso* (1998) drammatizza le vicende raccolte per raccontare in forma di fiction le vite problematiche di questa piccola e particolare comunità italiana riparata in Francia per sottrarsi al carcere italiano, garantiti dalla dottrina Mitterrand. Il plot della storia, un viaggio a Parigi per un matrimonio, è il pretesto che consente a Turco – nella veste del suo alter ego Jacopo nel film – di riorganizzare le testimonianze in una forma cinematografica e proporre a un pubblico più vasto la propria riflessione sulla lotta armata alla luce della storia del comunismo in Italia. Turco, ex FGCI e figlio di un militante del PCI, fa recitare il padre Umberto per “rappresentare tre visioni del comunismo, la sua, quella di chi ha scelto la lotta armata e quella di un ragazzo nato negli anni Sessanta che quelle cose le ha lette solo sui libri”³⁵. Sulla base di una lettura della sceneggiatura, gli intervistati del documentario rifiutarono la trasposizione e la loro trasfigurazione in personaggi immaginari; scrissero perciò una lettera a “l'Unità” nella quale affermarono: “La storia presenta situazioni inverosimili, i dialoghi sono zeppi di luoghi comuni. Questo film ispirerà reazioni di ripugnanza verso i suoi personaggi: visti come miserabili, immorali, indegni di una nuova comunità. Per questo ci sentiamo offesi”³⁶.

Rosalia Polizzi, classe 1931 (scomparsa nel 2011), documentarista politicamente impegnata e particolarmente attenta nel raccontare le lotte delle donne negli anni 70, realizza nel 2001 il suo secondo lungometraggio *Riconciliati*. Un gruppo di amici appartenenti alle diverse anime della sinistra italiana degli anni '70 si ritrova in occasione dell'uscita dal carcere di un compagno, condannato per l'omicidio di un giudice all'inizio degli anni '80. Intrecciandosi alle loro storie di cinquantenni, procedono quelle dei loro figli quindicenni, la generazione definita oggi *millennials*. Tutto il racconto si mescola infine con inserti video, documenti giornalistici degli archivi tv e inchieste per la RAI che la Polizzi girò negli anni 70, unendo così, secondo uno statuto estetico contemporaneo ampiamente affermato, finzione e realtà. Dice la regista:

“I protagonisti di *Riconciliati* appartengono a quella parte dell'umanità che nel secolo

scorso aveva sognato la costruzione di una vita migliore: la grande utopia del socialismo universale. Si ritrovano, per un evento esterno e imprevedibile, di nuovo insieme, con le loro vite, per il momento sconfitti. L'intera vicenda si svolge in un fine settimana prima dell'inizio delle scuole. Ho voluto rendere così il distacco tra i due modi di vita"³⁷.

La Polizzi non ha abdicato alla speranza di un mondo diverso (“per il momento sconfitti”), nel finale del film, infatti, si notano tra le immagini di repertorio quelle esplicite di un ragazzino che punta un fucile davanti alla macchina da presa che lo filma.

A distanza di 25 anni dai fatti, Marco Bellocchio con *Buongiorno notte* (2003) prova a raccontare il sequestro Moro partendo da un libero adattamento del libro di Anna Laura Braghetti e Paola Tavella *Il prigioniero* (1988). Bellocchio non ripercorre la via “documentaristica” del precedente film di Giuseppe Ferrara, ma mette in scena la vita della protagonista Chiara (Maya Sansa), un'immaginaria brigatista che sembra unire le vere Anna Laura Braghetti e Adriana Faranda, e quelle dei suoi compagni in una ricostruzione d'autore che rifiuta la ricerca della verità storica per offrire un'analisi delle umanità coinvolte: i carcerieri e il prigioniero (Roberto Herlitzka), tutti – seppure diversamente – dei reclusi. Chiara è una convinta militante tuttavia, l'incontro con il presidente rapito lacera le sue certezze che non potendo trovare una soluzione concreta esprimono l'angoscia repressa nella dimensione onirica, definita nel finale in cui Moro, probabilmente com'era uso delle BR con un gettone in tasca, è liberato. Benché, come s'è detto, la scelta di Bellocchio è in sintonia estetica con la sua lunga carriera d'autore di spicco nel cinema italiano, proprio il finale così irrealista diventa una dichiarazione “politica”: Moro andava rilasciato perché il suo ritorno sarebbe stato assai più dirompente della sua soppressione. L'altro elemento storico-politico suggerito dal regista di *Buongiorno notte* è il rapporto della lotta armata con la guerriglia partigiana contro il nazifascismo, di cui i brigatisti hanno sempre rivendicato una continuità (le prime armi – come ricorderanno Curcio e Franceschini – provenivano da quelle non consegnate nel '45). Tale legame, suggerito dall'uso di materiali di repertorio e dall'analogia tra le lettere di Moro e quelle dei condannati a morte della Resistenza, per Bellocchio è invece di segno opposto: sarebbero le BR i fascisti del '78³⁸.

Nello stesso 2003, appare *Piazza delle Cinque Lune* di Renzo Martinelli che sebbene si discosti profondamente da una ricostruzione realistica, sposa apertamente la teoria del complotto internazionale per spiegare “il caso Moro”. L'assunto di partenza è preso direttamente dall'omicidio Kennedy: il Procuratore della Repubblica di Siena, Saracini (Donald Sutherland), è avvicinato da uno sconosciuto che gli consegna un filmato in super8 girato in via Fani il giorno del rapimento, evocando così la presenza di uno Zapruder nostrano, il cui girato dovrebbe permettere

di riaprire il caso e fare finalmente luce sulla “verità”. Alla sceneggiatura collabora Sergio Flamigni, autore del saggio *La tela del ragno* (1988) nel quale la vicenda Moro è ricostruita secondo la lettura di un complotto anticomunista: la DC con in testa Andreotti e Cossiga garantisce l’azione di CIA, P2 e SISDE, e le BR diventano marionette a libro paga dei servizi segreti. Viene da chiedersi perché Mario Moretti, gabellato come doppiogiochista, sconti in silenzio un quarto di secolo di galera (nelle carceri speciali!), cosa che nessuno “007” anche nel più assurdo romanzetto o filmetto di serie Z sarebbe disposto a sopportare.

Vent’anni dopo i due film sul tema, Marco Tullio Giordana sfiora la lotta armata nel suo acclamato affresco di un’epoca *La meglio gioventù* (2003) ripercorrendo il filo rosso dei precedenti *Una vita difficile* (Dino Risi, 1961) e *C'eravamo tanto amati* (Ettore Scola 1974). Opera fiume scritta dai fidati Stefano Rulli e Sandro Petraglia, *La meglio gioventù* ricostruisce la storia della famiglia Carati dal 1966 al 2003. È nel 1977 che Nicola (Luigi Lo Cascio), psichiatra basagliano, deve rassegnarsi all’addio di sua moglie Giulia (Sonia Bergamasco) decisa a entrare nelle Brigate Rosse. La donna, quando il marito è ormai legato a un’altra, ricompare alla fine degli anni ’90, allorché in semilibertà decide di riallacciare i rapporti con la figlia ormai ventenne e in attesa di un figlio.

Ultimo lungometraggio di Giuseppe Ferrara *Guido che sfidò le Brigate Rosse* (2006) vorrebbe essere la ricostruzione dell’omicidio più controverso nella storia delle BR, quello dell’operaio e sindacalista Guido Rossa, purtroppo la vocazione agiografica prende il sopravvento e conduce il film alle soglie del ridicolo.

In occasione del quarantennale anche Canale 5 si propone di rievocare il caso Moro con la miniserie *Aldo Moro - Il presidente* (2008) diretta da Gianluca Maria Tavarelli e scritta da Stefano Marcarelli. Didascalismi e semplificazioni, una scrittura superficiale e una mano pesante del regista, affossano il tentativo di un racconto sul cruciale episodio della storia d’Italia che non aggiunge nulla alle precedenti produzioni – e non giova alle giovani generazioni eventualmente interessate a comprendere essendo il film niente più che una sequenza, a tratti tirata via come nell’inconsistenza del ruolo di Bettino Craxi (importante nella realtà), di episodi noti. Invitati alla presentazione, i familiari di Moro rifiutano denunciando una strumentalizzazione a fini pubblicitari. I democristiani presenti, come di consueto, non applaudono. Solo Cossiga – che aveva precedentemente visto lo sceneggiato in privato – dichiara apprezzamento.

Al racconto delle gesta e della rapida parabola del gruppo Prima Linea di Sergio Segio (Riccardo Scamarcio) e Susanna Ronconi (Giovanna Mezzogiono) si dedica invece Renato De Maria con *La prima linea* (2009) liberamente ispirato al libro autobiografico *Miccia corta* (2005) di Sergio Segio (che alla fine prende le distanze dal film³⁹). Nascita, imprese e dissoluzione - con al centro la liberazione della

Ronconi dal carcere di Rovigo messa a segno dal compagno e amante Segio – di una banda armata guidata da due “belli e dannati”. La produzione Rai Cinema, al contrario delle successive polemiche espresse dai “familiari delle vittime”⁷⁴⁰, si palesa immediatamente in sede di sceneggiatura già fin dai primi minuti, in modo didascalico, moralista e retoricamente pseudo-pedagogico. Dopo immagini di violenza di piazza, completamente decontestualizzate per chi non c’era (dunque in sostanza tutti) e perciò evocative solo di “terrore” comunista, Segio è arrestato e parla di sé dichiarando la “follia” di quelle scelte politiche (“avevamo scambiato il tramonto per l’alba”) e il fallimento totale della prospettiva rivoluzionaria o insurrezionale che dir si voglia. All’arrivo in cella di un colonnello dei Carabinieri, Segio si dichiara prigioniero politico che non ha nulla da dire, ma il carabiniere chiarisce subito per il pubblico: “No, tu prima di tutto sei un assassino”, annichilendo così ogni problematicità storica e azzerando in partenza qualsiasi complessità politica. Gli spettatori sono perciò messi subito sull’avviso: quello che vedrete è la storia di un criminale (il male) che lo Stato (il bene) ha sconfitto.

A riprova che la questione della lotta armata sia del tutto irrisolta e intrisa d’inquietanti “preoccupazioni” al limite della censura, appare interessante – dopo che si era ventilato il ritiro del finanziamento pubblico – il giudizio della Commissione per la cinematografia del ministero per i Beni Culturali successivamente alla visione del lavoro finito:

“La Commissione ritiene che il film corrisponda alla sceneggiatura approvata e ritiene altresì che, sia le scelte di regia, sia l’interpretazione dei due protagonisti confermino una linea di sostanziale distacco e di estrema prudenza nell’affrontare il tema doloroso della lotta armata. [...] Un film che non lascia dubbi sul *giudizio* che di fatto esprime. Una rappresentazione senza eroi, né positivi né negativi, dove lo sguardo vuoto dei protagonisti esprime, con lucida freddezza, la solitudine dell’autoemarginazione. È evidente, quindi, che dal film non emerga alcuna apologia e alcuna giustificazione della violenza terroristica”.

Sconcertante se non fosse più che risibile il commento di Pierluigi Battista sul “Corriere della Sera”, il quale deplora la scelta degli attori come “troppo belli” e dunque a rischio di conferire un’aura romantica ai reali personaggi interpretati. Evidentemente, per la gelatinosa penna del CdS, i “terroristi” da proporre al popolo devono essere “brutti, sporchi e cattivi”.

Prodotto da Artis Edizioni Digitali in collaborazione con la RAI e diretto da Giacomo Campiotti *Il sorteggio* (2010) ricostruisce il primo processo al nucleo storico delle Brigate Rosse nel 1977 a Torino rielaborando un soggetto e una sceneggiatura originali scritti nel 1995 da Giovanni Fasanella, che all’epoca del

processo fu cronista della redazione torinese de “l’Unità”.

Tonino (Giuseppe Fiorello), un operaio della fabbrica Fiat di Mirafiori con la passione per il tango e distaccato dalle vicende della politica, è sorteggiato come giudice popolare per il processo alle Brigate Rosse. Inizialmente entusiasta della convocazione, presa come un modo per allontanarsi dalla fabbrica, presto entra in crisi, ma combattuto tra la paura e il dovere, accetta infine l’incarico. Campiotti tenta senza nerbo di ricreare il clima di violenza psicologica che grava sul protagonista, un cittadino “qualunque” nella Torino operaia del 77. Trasmesso da Rai1 in prima serata *Il sorteggio* fa registrare una audience di 6.057.000 telespettatori (share del 20,75%) superando il contemporaneo *Grande fratello 11* della rivale Mediaset, e si iscrive impudicamente nelle produzioni colpevolmente superficiali e gravemente moraleggianti che contraddistinguono l’offerta televisiva del servizio pubblico.

Conclusioni

A distanza di molti anni dall’uscita in sala, quelli che qui ho indicato come “i film della contemporaneità con gli eventi” (1973-1987) sono diventati a loro volta fonti storiche, “testi” utili per comprendere come il cinema (meno la televisione in questo periodo) abbia elaborato in presa diretta il susseguirsi degli eventi durante il lungo conflitto tra lo stato italiano e i gruppi armati d’ispirazione comunista. Come s’è visto, il tema dello scontro generazionale appare il criterio ermeneutico più frequentato. Nell’ovvia mancanza di una prospettiva storica e nell’impossibilità di prevedere come si sarebbe concluso politicamente il tentativo insurrezionale, i diversi autori-registi calano le sceneggiature – di fantasia o ispirate a fatti reali – all’interno di una cornice sociale e culturale che si nutre del rapporto conflittuale tra la generazione che ha costruito la Repubblica nel ’46 -’48 e i suoi figli, nati e cresciuti nel primo ventennio democratico, durante il boom economico, senza un’esperienza diretta del nazi-fascismo, della guerra mondiale e della Resistenza.

In questo quadro, su tutti i film, indipendentemente dalle convinzioni politiche degli autori, incombe anche la presenza del più grande partito comunista d’occidente, condannato all’opposizione dal blocco politico uscito vincitore nelle elezioni del 18 aprile 1948. Nel primo decennio la Democrazia Cristiana governò sostanzialmente da sola la fase della ricostruzione e della ripresa economica, ma dopo l’esperienza del centrosinistra e il cruciale biennio 68-69 – caratterizzato dalla rivolta studentesca e dall’infiammarsi delle lotte operaie – il partito mostrò un cedimento di consensi. Il Paese era profondamente cambiato. Specularmente, a trarre vantaggio dalla crisi fu il Partito Comunista del nuovo segretario Berlinguer, che nel 1976 conquistò la Capitale dopo le elezioni amministrative, giungendo a un traguardo simbolico di eccezionale significato⁴¹. La filmografia sulla lotta armata, i cui protagonisti (autori e registi) sono pressoché tutti variamente ascrivibili al

campo progressista, “respira” questo clima politico, anche alla luce delle conquiste sociali – quali furono ad esempio lo statuto dei lavoratori, il divorzio, l’aborto – e condivide in filigrana la possibilità, certo difficoltosa, di un progresso del Paese in senso socialista o socialdemocratico da realizzarsi per via parlamentare. Tutti i film, più o meno esplicitamente, mostrano allora di considerare la lotta armata in questo scenario come un’impresa giovanile controproducente, un’avventura priva di un retroterra coerente, specie nell’Italia profondamente divisa dalla presenza di due partiti di massa, DC e PCI, molto radicati nelle convinzioni ideologiche dei rispettivi elettori, poco o punto propensi a un’esplosione rivoluzionaria.

Un altro aspetto da considerare è il rapporto con i diversi livelli di censura⁴². In questo periodo il cinema ha raggiunto un’autonomia produttiva impensabile solo alcuni anni prima. In sala il pubblico può vedere quello che in televisione, sotto lo strettissimo controllo governativo, è invisibile e un divieto ai minori di 18 anni⁴³ può costituire addirittura motivo di attrazione. Il sesso – i cosiddetti “decamerotici”⁴⁴, le commedie sexy – e la violenza – gli ultimi western, gli horror e i polizieschi – alimentano un mercato di generi che permette al cinema in sala di resistere seppure faticosamente fino alla prima metà degli anni ’80, quando la diffusione dell’home video e l’ingresso dei network privati su scala nazionale daranno il colpo di grazia e faranno precipitare il numero dei biglietti annui venduti dai 500 milioni della metà anni 70, ai poco più di 80 milioni nel 1992. In questa cornice, benché diretti a un pubblico più ristretto, i film politici e di denuncia – grazie al clima della contestazione unitamente a una folta pattuglia di produttori “avventurosi” e molto indipendenti – possono raccontare ciò che per anni era stato proibito attraverso una censura alla fonte; in altre parole certe sceneggiature non erano neppure ipotizzabili perché si sapeva che non sarebbero mai passate al vaglio degli uffici della Direzione Generale dello Spettacolo⁴⁵. Si può affermare perciò che la libertà produttiva durante questa stagione della storia del cinema italiano può essere limitata – a parte qualche attacco della magistratura che punta al sequestro – solo da un eventuale autocensura, che può muovere non tanto da una condanna della violenza, quanto piuttosto da un “realismo politico” debitore del clima da “compromesso storico”.

La censura più esplicita, direttamente in relazione con la lotta armata, si registra in un intervento del Ministero degli Interni che ordina il ritiro di *Forza Italia!* (R. Faenza, 1977) dopo il rapimento di Aldo Moro. Come il documentario di Faenza, ma ancor più aggressivo e definitivo contro il potere democristiano, anche il *Todo Modo* (1976) di Elio Petri fu oggetto di censura distributiva e dopo la vicenda Moro scomparve dalle sale e dalla televisione⁴⁶.

La produzione qui definita “i film della distanza dagli eventi” (1988-2010) risente ovviamente della scomparsa dei due grandi protagonisti politici: il PCI, travolto

dalla crisi e poi dalla dissoluzione dell'Unione Sovietica, e la DC, scomparsa sotto i colpi sferrati dalla magistratura durante il periodo detto "Mani pulite". La scena politica italiana cambia radicalmente, fino all'entrata in campo dei neofascisti del MSI con l'avvento di Silvio Berlusconi, arruolati al governo a fianco del neonato partito-azienda Forza Italia. Questi profondi mutamenti hanno provocato un forte impatto sulla già fragile cultura della memoria italiana, irrisolta e conflittuale fin dal 1946⁴⁷. La dissoluzione del socialismo reale nell'URSS ha fomentato un clima anticomunista come non si vedeva dagli anni '50, che ha generalmente reso assai più complicato di quanto già non fosse il discutere della lotta armata di sinistra. La filmografia oscilla dunque tra l'analisi delle storie personali di ex militanti, in linea con un ripiegamento generale del cinema italiano in un ambito "privato", e la ricostruzione agiografica delle vicende di vittime – illustri e non – nelle quali scompaiono le ragioni storiche, l'analisi obiettiva, il distacco prospettico e soprattutto l'umanità dei guerriglieri, proprio a evidenziare la drammatica *fragilità* della cultura della memoria, sicché i "nemici dello stato" sono per lo più rappresentati come automi accecati da una velenosa ideologia, una follia senza senso che tradisce la dignità delle scelte politiche derubricandole a mere gesta criminali.

Appare quindi quasi un'utopia immaginare una produzione cinematografica che affronti, ad esempio, la diffusa pratica della tortura nei confronti dei prigionieri politici durante gli anni della lotta armata⁴⁸. Anzi, non a caso, proprio su tale argomento l'Unione Europea ha richiamato più volte l'Italia riguardo alla mancata introduzione del reato di tortura nel nostro ordinamento⁴⁹.

Paradossalmente, ma solo se *si crede* che la linea del progresso abbia una sola direzione *in avanti*, la produzione cinematografica dalla fine degli anni '80 ai giorni nostri è tornata a livelli di censura da anni '50. L'ingresso massiccio delle televisioni quali principali attori nella filiera industriale del cinema, unitamente alla scomparsa dei produttori puri e indipendenti, ha determinato un pesante ricorso all'autocensura. Spariscono sesso, violenza e politica conflittuale, perché lo sfruttamento di un film – con il collasso della fruizione in sala⁵⁰ – passa dalle televisioni (RAI e Mediaset) che con le rispettive società sono i primi produttori e distributori cinematografici in Italia. Autori e registi ben sanno quindi che "certe cose non si dicono e non si fanno", il potere censorio della politica sul cinema è perciò oggi assai più serrato di quanto non appaia all'uomo della strada, giacché la RAI è diretta emanazione del governo che la controlla pesantemente e il proprietario di Mediaset è non solo editore ma anche un dirigente politico, più volte presidente del consiglio.

A distanza di anni dai fatti e con il panorama sociale e politico radicalmente cambiato, il conflitto con la memoria è del tutto irrisolto, prigioniero di un Paese che non conosce laicità, in cui il paradigma operativo è quello delle vittime,

e purtroppo, come ha notato lo storico Giovanni De Luna “la memoria delle vittime è una memoria carica di sentimenti, è una memoria risarcitoria, rivendicativa, una memoria non pacificata soprattutto in un Paese come il nostro in cui molte delle vittime aspettano ancora giustizia e verità per l’assenza di istituzioni virtuose in grado di rasserenare e raccogliere questa memoria”⁵¹. De Luna si riferisce ovviamente alle vittime delle bombe fasciste, a cominciare da quella nella Banca Nazionale dell’Agricoltura di Milano il 12 dicembre 1969. La strage di Piazza Fontana è il volano della lotta armata. Fu a seguito di quel massacro che il raffinato editore del *Gattopardo* e del *Dottor Zivago* si convinse che dopo la Grecia dei colonnelli sarebbe toccato all’Italia e decise di organizzare la difesa della Repubblica nata dalla Resistenza antifascista con le armi.

E nel Paese dalla memoria tormentata, ci sono voluti quarantatré anni perché la storia di quei giorni approdasse alla rappresentazione cinematografica, ma il risultato è stato fallimentare. Il film che prova a raccontare la bomba di Milano, il volo di Pinelli, le trame di uno stato che complotta ai danni dei suoi cittadini, la battaglia per la verità in un Paese violentemente diviso è *Romanzo di una strage* (2012) di Marco Tullio Giordana che si rivela un film mediocre nella fattura da prodotto (scadente) televisivo e reticente nella sua pur verbosa e fantasiosa ricostruzione dei fatti⁵². Nella stroncatura sul “Corriere della Sera” Corrado Stajano scrive: “I ragazzi che non sanno cosa sia successo nel pomeriggio di tanti anni fa in quella banca di Milano, vicina all’Arcivescovado, non avranno da questo film lumi per capire”⁵³.

Non è un bel servizio alla memoria. Il conflitto è ancora drammaticamente aperto.

*Carlo Modesti Pauer è antropologo, saggista, documentarista, autore e regista televisivo.

Note

¹Sull'argomento, con diverso valore, si possono anche consultare: O'Leary 2007; Uva 2007; Peretti, Roghi 2014, Mezzacappa 2016.

²Il giovane è il secondogenito di Fausto Gadolla, facoltoso imprenditore edile genovese, ex presidente del Genoa, proprietario di quarantotto sale cinematografiche, sostenitore e simpatizzante del MSI, scomparso nel '66 per infarto a bordo di un aereo che lo portava con il Savona calcio, di cui era presidente, a una partita in trasferta.

³Piano 2008.

⁴L'acronimo GAP durante la Resistenza significava Gruppi di Azione Patriottica; i GAP di Feltrini erano invece i Gruppi di Azione Partigiana.

⁵A rilascio avvenuto, Curcio e Franceschini trovano nel furgone usato per il breve rapimento l'orologio d'oro dell'ingegnere, lo mettono in una busta e lo recapitano con il volantino di rivendicazione all'ANSA. Franceschini, che sottolinea per le BR l'imitazione dei Tupamaros uruguayani, racconta anni dopo: "volevamo dimostrare che noi non ci appropriavamo di ciò che appartiene alle singole persone", cfr. Franceschini 1996.

⁶"l'Unità", 4 marzo 1972.

⁷Su questo argomento si vedano: Prette 2006; Steccanella 2013; Neri Serneri 2014.

⁸Al primo gruppo, ugualmente non pentiti e non dissociati si aggungeranno con un documento del 23 ottobre 1988 anche altri brigatisti prigionieri: Prospero Gallinari, Pasquale Abatangelo, Paolo Cassetta, Francesco Lo Bianco, Maurizio Locusta, Remo Pancelli, Francesco Piccioni e Bruno Seghetti. Nel testo si legge "la lotta armata contro lo Stato è finita" e si chiede "un'amnistia politica generale".

⁹Il fratello Paolo fu un esponente della lotta armata nel gruppo Brigata XXVIII marzo che, fra l'altro, rivendicò l'uccisione di Walter Tobagi, celebre firma del "Corriere della Sera".

¹⁰GLS. (Gloria Satta), in "Il Messaggero", 4 settembre 1977.

¹¹Ovviamente mai passato in tv, non esistono versioni italiane in home video. Ve ne sono due estere introvabili nell'ormai obsoleto formato VHS: la spagnola dal più esplicito titolo *Brigadas Rojas*; e l'americana *Could it Happen Here?*

¹²In una sequenza a metà film, Millozzi incontra il suo di padre, che vive in una dependance della villa come il padre dell'ing. Santenocito (ancora Gassman) di *In nome del popolo italiano*, poi fatto cinicamente passare per demente. Il vecchio genitore, evidentemente nato alla fine dell'800, a un certo punto del breve dialogo sul nipote agita il bastone sul quale si appoggia, alludendo all'antica pedagogia, ma il figlio è esplicito e deciso: "No, con Marco il bastone non serve".

¹³Ciò che è stato messo in chiaro oggi, è che la tradizionale concezione freudiana di odio edipico esposta in *Totem e tabù* deve essere ribaltata. L'uccisione del padre, o meglio dei padri, espressa dalla lotta armata coinciderebbe con lo Stato borghese da abbattere perché esso è un dispositivo orribile, corrotto e in complice continuità con la violenza fascista, solo apparentemente velata dal simulacro della democrazia. In questo senso, recentemente lo psicanalista junghiano Luigi Zoja a proposito del '68 e della radicale ribellione nel decennio successivo, ha scritto: "I pretesi 'padri della patria', i padri pubblici, si erano rivelati così distruttivi da trascinare in un nuovo discredito anche quelli privati" (in Zoja 2000, 300).

¹⁴"E allora come si può amare la politica" *Intervista ad Alberto Moravia*, a cura di I. Patruno, A. Veneziani, in "Lotta Continua", Mercoledì 2 aprile 1980.

¹⁵Giusva Fioravanti, ferito alle gambe in un conflitto a fuoco con i Carabinieri, fu arrestato il 5

febbraio 1981. Francesca Mambro, gravemente ferita all'inguine dopo una rapina alla BNL, fu arrestata il 5 marzo 1982.

¹⁶Nel linguaggio cinematografico l'iris è un foro circolare che si apre o si chiude intorno a una parte dell'immagine.

¹⁷Non è errato leggerci anche un'allegoria del caso Moro, laddove la morte e l'uccisione dello statista, catturato dalle BR come *pars pro toto*, si conclude con la resurrezione del suo partito, di cui era appunto presidente, dopo uno scandaloso – propriamente nel profondo senso della teologia cattolica – processo di beatificazione. Infatti, come si legge nitidamente dalle “lettere dal carcere”, Moro affonda nella tradizione evangelica il suo martirio per mano del partito, dunque come Cristo tradito da chi scelse Barabba, e dichiara in analogia con Mt 27,25: “il mio sangue ricadrà su di loro”. Tuttavia, nonostante la richiesta esplicita di esequie privatissime (rispettata dalla consorte Eleonora), la DC allestirà un funerale di stato officiato dal papa in persona, l'amico Montini pure in fin di vita, incredibilmente “senza corpo”: un surreale *funus imaginarium* come quelli per Settimio Severo e Pertinace, secondo il costume Romano quando il corpo è “disperso in battaglia”.

¹⁸Su questo si veda anche *La strategia del ragno* (1970), in particolare la sequenza in cui Athos (Giulio Borgi) si addormenta e Draifa (Alida Valli) gli slaccia la cintura dei pantaloni e sbottona la camicia.

¹⁹Tratto dall'omonimo libro di Gavino Ledda, i fratelli Taviani avevano diretto nel 1977 *Padre padrone*, nel quale, come ebbero a dichiarare i due autori, “Storia e natura, individuo e collettività, sono i conflitti portanti della nostra opera”.

²⁰Anche in Bellocchio i brigatisti sono mostrati come una “famiglia” (e si fanno il segno della croce a tavola) parte della più ampia “famiglia Italia”, mentre la protagonista legge il noto saggio *La sacra famiglia* di Marx e Engels.

²¹“Scrivendo la sceneggiatura, avevo cercato di raccontare la storia di un padre che assiste alla morte del figlio invece di quella di un figlio che uccide il padre, che è poi la storia di quasi tutti i miei film. Ma non c'è stato niente da fare, la storia se n'è andata da un'altra parte, sempre la stessa, e nel finale il figlio appariva di nuovo, vivo, e il padre moriva travolto da un camion. A quel punto interveniva la voce fuori campo, la voce del padre morto, che diceva: ‘Ho fatto la stessa fine della mia cagnetta, uccisa dall'ultimo camion tedesco in fuga il giorno della Liberazione. Lascio a voi il compito di risolvere l'enigma di mio figlio Giovanni, rapito, morto e resuscitato’. Ho girato questo finale, ne ho girati molti altri, ma alla fine ho rifiutato tutti quelli in cui, come in *Ultimo tango*, come in *Strategia del ragno*, come ne *Il conformista*, il padre moriva”. Dichiarazione di B. Bertolucci in Enzo Ungari, *Scene Madri di Bernardo Bertolucci*, Milano, Ubulibri, 1982, pp. 221-222.

²²L'episodio sarà messo in scena ancora una volta, ma per la tv, nella serie *Romanzo criminale* (2008-10), diretta da Stefano Sollima per Sky e tratta dall'omonimo libro del Giancarlo De Cataldo nel quale il giudice scrittore ricostruisce, in forma romanzata, la parabola della Banda della Magliana.

²³Su questo si veda il cap. 18 di Armano 2014.

²⁴Il film, ritenuto dall'azienda una “cattiva azione”, fu sostenuto solo dal produttore Paolo Valmarana (scomparso due anni dopo) e fu l'unico caso di un'opera RAI presentata a Venezia che non fu accompagnata da un dirigente della televisione pubblica. Quasi rinnegato fu trasmesso solo molto tempo dopo alla fine degli anni '80 in tarda serata. (sintesi delle dichiarazioni in conferenza stampa del regista Gianni Amelio ospite al Bergamo Film Meeting 2002 in occasione del ventennale di *Colpire al cuore*).

²⁵“Ci fu anche un caso di auto-censura. Decidemmo di tagliare un pezzo dell'entrata in scena finale dopo che, grazie alla sua denuncia, il padre era stato arrestato dalla polizia. Il modo in cui il ragazzo entrava nell'inquadratura lo rappresentava come il “Giuda” della situazione, come a volerlo punire per il gesto “da spia” che aveva fatto. Decidemmo che non era opportuno inserire

quella scena, e facemmo un taglio di una ventina di secondi”. (dichiarazione in conferenza stampa del regista Gianni Amelio ospite al Bergamo Film Meeting 2002 in occasione del ventennale di *Colpire al cuore*).

²⁶In un'intervista a un gruppo di studenti, Castronuovo ha dichiarato: “Il direttore della fotografia era mio amico e mi chiamò perché il regista non sapeva da dove cominciare, e che sicuro di un flop aveva già pagato tutti. Il copione era mal scritto. Cominciai a rivederlo e correggerlo come meglio si poteva. Il film doveva essere consegnato in quattro settimane e cominciai a lavorarci anche di notte, sorbendomi la maggior parte del lavoro e, per rispettare i tempi e consegnare 5 minuti di pellicola registrata e montata al giorno, feci anche lo sceneggiatore [...] Schito dovrebbe avere, cosa che non ha mai avuto in tutti questi anni, l'umiltà di ringraziare pubblicamente chi gli ha permesso di arrivare a Venezia senza meritargli. I meriti di quel premio vanno alla mia capacità professionale di trasformare una sceneggiatura pietosa e da dilettante in un racconto cinematografico ai limiti della decenza. Infatti i miracoli non sono riuscito a farli nemmeno io”. In: <http://www.puntodistella.it/news.asp?ID=3359>.

²⁷S. Mazzocchi, *La rabbia della DC* “*Quel film su Moro è una vera infamia*”, in “La Repubblica”, 15 novembre 1986.

²⁸S. Robiony, *Il film su Moro: scambi di accuse*, “La Stampa”, 16 novembre 1986.

²⁹M.P. Fusco, *Quando Andreotti bloccò Il caso Moro*, in “La Repubblica”, 15 novembre 1986.

³⁰Per primi, nell'aprile 1987, intervengono Renato Curcio, Mario Moretti, Maurizio Iannelli e Stefano Bertolazzi quando fanno recapitare dal carcere alcune lettere a Rossana Rossanda, nelle quali dichiarano conclusa l'esperienza della lotta armata. Poi, nell'ottobre 1988, anche Prospero Gallinari, Pasquale Abatangelo, Paolo Cassetta, Francesco Lo Bianco, Maurizio Locusta, Remo Pancelli, Francesco Piccioni e Bruno Seghetti firmano un documento nel quale dichiarano: “La lotta armata contro lo Stato è finita”. Il 21 marzo 1988 il giornalista Ennio Remondino aveva intervistato per il TG1 quelli che furono definiti i “capi storici” delle BR: Renato Curcio, Mario Moretti e Barbara Balzerani. Nel corso dell'incontro, i tre (detenuti e sotto processo) affermano che le Brigate Rosse hanno concluso la loro funzione perché in Italia sono ormai scomparse quelle contraddizioni sociali che, a partire dalla seconda metà degli anni '60, hanno determinato la nascita della lotta armata.

³¹A.M. Mori, *La cinepresa di Marco Leto sul terrorismo*, in “La Repubblica”, 22 luglio 1988.

³²La data si riferisce alla “Strage di via Fracchia” nella notte del 28 marzo 1980 quando a Genova, in un appartamento in via Umberto Fracchia 12, sulla base delle rivelazioni del pentito BR Patrizio Peci fecero irruzione i carabinieri del generale Carlo Alberto dalla Chiesa uccidendo tutti e quattro gli occupanti.

³³S. Fumarola, *Il caso è chiuso Generale Dozier*, in “La Repubblica”, 19 settembre 1994.

³⁴Sergio Lenci (Napoli, 11 maggio 1927 – Roma, 20 marzo 2001) fu l'architetto che progettò il carcere romano di Rebibbia (aperto nel 1972) sulla via Tiburtina. Scampato all'attentato di Prima Linea che lo identificò come “tecnico dell'anti-guerriglia urbana”, visse per 21 anni fino alla morte con un proiettile nella nuca. Nell'appendice del libro autobiografico, l'autore acclude una corrispondenza con Giulia Borelli, una dei membri del commando che gli sparò.

³⁵C. Paternò, *Rifugiati di piombo*, in “l'Unità”, 9 agosto 1998.

³⁶*Ibidem*.

³⁷In <http://www.film.it/film/festival/dettaglio/art/generazioni-a-confronto-17199/>.

³⁸Bellocchio aveva lambito il tema della lotta armata nel precedente *Il diavolo in corpo* (1986), un pasticcio imbarazzante vagamente ispirato all'omonimo romanzo di Raymond Radiguet pubblicato nel 1923. Il film, insignificante per eccesso di significati, è stato escluso da questo studio poiché

costituisce a nostro giudizio il punto più basso dell'opera, assai ondivaga, del regista de *I pugni in tasca* (1965).

³⁹Dall'introduzione di Segio alla ristampa del libro: "Il film *La prima linea* è stato sottoposto a pressioni, intimidazioni e censure che non sarebbero state tollerate in nessun altro paese democratico. Perché, ormai, si vuole sia questa la Storia, l'unica storia da raccontare di quegli anni: quella che dice della ferocia e dell'esclusiva responsabilità delle organizzazioni armate di sinistra. Così che tutti continuino a guardare il dito, dimenticandosi della luna, vale a dire degli "armadi della vergogna" e della realpolitik delle istituzioni e dei governi della Prima Repubblica. Armadi ben altrimenti zeppi di scheletri".

⁴⁰Su questo si veda De Luna 2011.

⁴¹Per avere un parametro indicativo del mutamento, si consideri che alle elezioni politiche del 1948 la DC ottenne il 48,51% e il PCI il 30,98%, mentre in quelle del 1976 la DC scese al 38,71% e il PCI crebbe al 34,37%. Alle comunali di Roma 1976, il PCI vinse con il 35,48% sulla DC al 33,10%. Ancora più largo il divario nel 1981, quando il PCI ottenne il 36,06% e la DC il 29,60%.

⁴²Su questo rinvio al mio studio *Occhio non vede cuore non duole*, in cui si ripercorre la storia della censura e dell'industria del cinema italiano dalle origini ai giorni nostri, con relativa bibliografia: Modesti Pauer 2008.

⁴³Il divieto ai 14 e ai 18 fu introdotto con la riforma del 1962 (Legge 21 1962, n. 161, in materia di "Revisione dei film e dei lavori teatrali"), prima vi era una sola interdizione ai 16 anni.

⁴⁴Si definiscono così alcune decine di pellicole prodotte sull'onda del successo del *Decameron* di Pasolini (1971) caratterizzate da titoli fantasiosi, spesso la cosa migliore del film, quali ad esempio: *I racconti di Viterbury* (1973), *Metti lo diavolo tuo nello mio inferno* (1972), *Fratello homo sorella bona* (1972), ecc.

⁴⁵Giova ricordare che fino alla metà degli anni 60, i dirigenti con potere di veto sulle sceneggiature obbedivano a una legislazione del periodo fascista traghettata dalla DC nel sistema repubblicano. Fascisti erano Annibale Scicluna Sorge, Ispettore generale e poi presidente della Prima commissione di revisione, già funzionario del Minculpop e Nicola de Pirro, Direttore generale, ex squadrista e sciarpa littoria.

⁴⁶Dirà Leonardo Sciascia autore del romanzo da cui è tratto il film: "*Todo modo* è un film pasoliniano, nel senso che il processo che Pasolini voleva e non poté tentare alla classe dirigente democristiana oggi è Petri a farlo. Ed è un processo che suona come un'esecuzione[...]Non esiste una Democrazia Cristiana migliore che si distingua da quella peggiore, un Moro che si distingua in meglio rispetto a un Fanfani. Esiste una sola Democrazia Cristiana con la quale il popolo italiano deve decidersi a fare definitivamente e radicalmente i conti". In J.A. Gili 2004.

⁴⁷La letteratura sul tema della continuità tra fascismo e repubblica è corposa, segnalo fra i tanti l'importante e definitivo lavoro di Mimmo Franzinelli: Franzinelli 2006.

⁴⁸Su questo si veda fra tutti il volume: *Progetto memoria* 1998.

⁴⁹Inoltre, nell'aprile 2015, la Corte europea dei diritti umani ha condannato l'Italia perché quanto compiuto dalle forze dell'ordine nell'irruzione alla Diaz il 21 luglio 2001 "deve essere qualificato come tortura" e ha evidenziato che gli autori delle violenze sono rimasti impuniti perché "la legislazione penale italiana non permette di sanzionare gli atti di tortura e di prevenirne altri".

⁵⁰Negli anni '70 in Italia si contavano ca. 10400 sale, oggi sono ca. 2500 (molte con due o più schermi). La crisi è per lo più dovuta della diffusione capillare di supporti analogici (VHS), digitali (DVD, Blu-ray) e infine delle nuove piattaforme legate all'affermazione del web.

⁵¹Da un'intervista allo storico Giovanni De Luna in <https://insorgenze.net/2011/05/07/giovanni-de-luna-serve-un-nuovo-patto-memoriale-che-superi-l'emotivita/>

⁵²*Romanzo di una strage*, scritto dal regista con Stefano Rulli e Sandro Petraglia, basa la struttura della sceneggiatura sul libro del giornalista Paolo Cucchiarelli: Cucchiarelli 2009, con fonti non verificabili. Lo storico Aldo Giannuli scrive che “il libro non [è] una sorta di verità definitiva sulla ‘madre di tutte le stragi’, come è stato pubblicizzato, ma un contributo che rischia di mettere in ombra persino la parte di verità già accertata”.

⁵³C. Stajano, *Giocchi rischiosi fra realtà e finzione*, in “Corriere della Sera”, 28 marzo 2012. Stajano è autore di diversi saggi fra cui Fini, Stajano 1977.

Bibliografia essenziale

Armano 2014 = A. Armano, *Maledizioni: Processi, sequestri, censure a scrittori e editori in Italia*, Milano 2014.

Cucchiarelli 2009 = P. Cucchiarelli, *Il segreto di Piazza Fontana*, Firenze 2009.

De Luna 2011 = G. De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano 2011.

M. Fini, C. Stajano, *La forza della democrazia. La strategia della tensione in Italia 1969-1976*, Torino 1977.

Franceschini 1996 = A. Franceschini, *Mara Renato e io*, Milano 1996.

Gili 2004 = J.A. Gili, in *Enciclopedia del cinema - Dizionario critico dei Film*, Roma 2004, pp. 695-696.

Franzinelli 2006 = M. Franzinelli, *L'ammnistia Togliatti. 22 giugno 1946: colpo di spugna sui crimini fascisti*, Milano 2006.

Mezzacappa 2016 = C. Mezzacappa, *Cinema e terrorismo. La lotta armata sul grande schermo. 50 schede di film*, Milano 2016.

Modesti Pauer 2008 = Carlo M. Pauer, *Occhio non vede cuore non duole*, in E. Sallustro (a cura di), *Storie del cinema italiano. Censure: film mai nati, proibiti, perduti, ritrovati*, Milano 2008, pp. 12-122.

Neri Serneri 2014 = S. Neri Serneri (a cura di), *Verso la lotta armata. La politica della violenza nella sinistra radicale degli anni Settanta*, Bologna 2014.

O'Leary 2007 = A. O'Leary, *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e Memoria*, Sassari 2007.

F. Peretti, G. Negro, *Economia del cinema*, Milano 2003.

Peretti e Roghi 2014 = L. Peretti e V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo Cinema, storia e terrorismi in Europa*, Milano 2014.

Piano 2008 = P. Piano, *La “banda 22 ottobre”. Agli albori della lotta armata*, Roma 2008.

Prette 2006 = M.R. Prette, *La mappa perduta*, Roma, 2006.

Progetto memoria 1998 = *Progetto memoria. Torture affiorate*, Sensibili alle foglie, Roma 1998.

Steccanella 2013 = D. Steccanella, *Gli anni della lotta armata. Cronologia di una rivoluzione mancata*, Milano 2013.

Uva 2007 = C. Uva, *Schermi di piombo: il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli 2007.

Zoja 2000 = L. Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Torino 2000.

Memoria, memorie traumatiche e dipendenze

Riassunto

Le moderne ricerche sul cervello hanno mostrato una stretta correlazione tra memoria, apprendimento, adattamento, emozioni e dipendenze patologiche. Il ruolo della memoria nello stato di dipendenza è fondamentale, tanto da portare alcuni studiosi a considerarlo come un disturbo da 'iperapprendimento'. Fenomeni tipici delle dipendenze, come il *craving* (desiderio incoercibile) e la ricaduta, possono essere ricondotti tra l'altro a stati disfunzionali dell'attività mnesica. Anche le esperienze traumatiche possono influire direttamente sulla memoria, con la comparsa di fenomeni clinici di stress post-traumatico. L'articolo intende riassumere il ruolo ricoperto dalla funzione mnesica, dall'apprendimento condizionato e dalle memorie traumatiche, negli stati patologici di dipendenza. Vengono discussi infine alcuni aspetti etici relativi alla manipolazione delle memorie.

Parole chiave: dipendenza, apprendimento, condizionamento, memoria, disturbo da stress post-traumatico.

Abstract

Brain research has recently shown a correlation between memory, learning, adaptation, emotions and pathological dependence. Memory role in the development of addiction is crucial: from a neurobiological perspective, dependence disorders could be considered as a sort of hyper-learning. Craving and relapses are phenomenological characteristics of chemical and behavioural addictions: they can be interpreted as the result of dysfunctional states of mnesic function and conditioned learning. Similarly, traumatic experience affects memories often causing clinical impairments (post-traumatic stress disorder). The relationship between mnesic function, conditioned learning, traumatic memories and addictions will be reviewed. Several ethical aspects are also discussed.

Keywords: addiction, conditioning, learning, memory, post-traumatic stress disorder.

*Chi controlla il passato controlla il futuro.
Chi controlla il presente controlla il passato.*
George Orwell

Introduzione

Uno psichiatra che lavora in un servizio dipendenze è in grado di dire qualcosa a storici e filosofi a proposito della memoria? Gli umanisti hanno molto da raccontare sulla funzione mnemonica lungo la storia umana. Tuttavia va considerato che la dipendenza si sviluppa a partire da meccanismi con i quali noi ricordiamo le nostre esperienze e ci garantiamo una vita quanto più possibile positiva e soddisfacente, prendendo quelle decisioni, piccole o grandi, che costruiscono un pezzetto per volta il nostro percorso esistenziale. Tutte le nostre scelte mettono in gioco diversi aspetti del funzionamento cognitivo: il desiderio o il bisogno, la gerarchia dei valori, il giudizio morale, la valutazione delle informazioni disponibili, il peso dell'esperienza, l'aspettativa di ottenere vantaggi o svantaggi. Da esse derivano conseguenze future a breve o lungo termine. La qualità delle nostre decisioni dipende anche dall'integrità del nostro cervello e dal fatto che siano in ballo o meno elementi di valore. Parlare del rapporto tra dipendenze e memoria vuol dire tenere in considerazione tutti questi elementi e cercare di tradurli in termini empiricamente validati. Ci si può chiedere ad esempio cosa si intenda per "integrità del cervello", quale meccanismo cerebrale abbia la responsabilità di assegnare valore alle cose, come l'esperienza influisca sulle nostre decisioni, e come la memoria intervenga in questi processi.

La dipendenza, o più propriamente il disturbo di dipendenza, è un insieme di fenomeni comportamentali, cognitivi, relazionali e fisiologici indicativi di una appetizione e un comportamento di consumo eccessivi e abnormi che continuano pur in presenza di problemi e della consapevolezza delle conseguenze negative che comportano. Il nucleo centrale delle manifestazioni è comune, trasversale a ogni forma di dipendenza, e denota la presenza di una condizione di *addiction* (dal latino *addictus*), un asservimento. Il soggetto inizia a consumare ricercando il piacere e soddisfacendo un desiderio, ma con l'instaurarsi della dipendenza il consumo continua in modo compulsivo anche in assenza di ogni desiderio e piacere. Alle manifestazioni comuni si associano inoltre altri sintomi che sono specifici di ogni oggetto di consumo e del suo impatto farmacologico sull'organismo: la farmacodipendenza da un eccitante come la cocaina avrà quindi manifestazioni specifiche, differenti dalla farmacodipendenza da un narcotico quale l'eroina. Le manifestazioni dell'*addiction* da una parte e della farmacodipendenza dall'altra hanno distinti substrati neurobiologici e richiedono trattamenti con strumenti terapeutici differenziati¹. Recentemente la ricerca scientifica ha dimostrato che non esistono solamente dipendenze chimicamente indotte, riferibili all'assunzione

di droghe, alcol, nicotina, ma anche dipendenze non chimiche, ovvero indotte da comportamenti. Il *disturbo da gioco d'azzardo* è la prima forma di *addiction* non chimica in cui è stato dimostrato un substrato neurobiologico sovrapponibile a quello delle dipendenze chimiche². Altre sindromi sono candidate a ottenere analoghe verifiche empiriche sulla propria natura di *addiction* comportamentali (es. dipendenza da videogiochi, da sesso, da lavoro, da attività fisica, eccetera). Secondo lo psicologo Stanton Peele “ogni forte esperienza nella quale le persone possono perdersi può diventare l’oggetto di una *addiction*”³.

Uno degli elementi centrali di ogni dipendenza è la perdita del controllo sul comportamento: il consumo viene ripetuto in modo crescente e al di là delle intenzioni del soggetto. Inizialmente il consumo è una scelta, il frutto del desiderio e della volontà personale, ma la ripetizione conduce alla trasformazione del desiderio in una dolorosa, pressante e incoercibile spinta a ripetere l’esperienza: il *craving*, ovvero la bramosia. La persona dipendente può ritrovare un po’ di pace solo con il consumo, almeno per un po’.

La memoria è una funzione strumentale del cervello che consente di immagazzinare informazioni e tenerle a disposizione per il futuro vicino o lontano. La funzione mnemonica inoltre è in grado di collocare i ricordi nel passato, distinguendoli dalle percezioni e cognizioni attuali. Tipicamente si distingue la funzione della memoria secondo il tempo di immagazzinamento (m. immediata, m. a breve termine, m. a lungo termine). I ricordi a lungo termine vengono rievocati volontariamente oppure vengono evocati da stimoli ed esperienze attuali che sono associati ad essi.

Esistono due forme di memoria a lungo termine: *dichiarativa* (o esplicita) e *non dichiarativa* (o implicita). La prima contiene sia il bagaglio di conoscenze sul mondo, sui fatti, sul linguaggio e i concetti che abbiamo via via appresi (memoria semantica), sia la catena di eventi esperienziali che caratterizzano la nostra storia (memoria autobiografica). La memoria non dichiarativa non contiene ricordi esprimibili con parole: include le abilità motorie e procedurali (cioè come si fanno le cose), la memoria percettiva (ad esempio delle forme degli oggetti che diventano così riconoscibili anche al tatto), gli apprendimenti di associazioni tra stimoli e risposte, nonché altri apprendimenti non associativi⁴.

Memoria e addiction

Nel campo delle dipendenze la memoria non dichiarativa gioca un ruolo probabilmente molto maggiore di quello della memoria dichiarativa. Infatti un elemento fondamentale nella costituzione di una dipendenza è rappresentato dall’apprendimento condizionato, sia nella forma di apprendimento (o condizionamento) classico, pavloviano, sia nella forma di condizionamento

operante. Al contrario l'aspettativa derivata dalla predizione cosciente dell'esito di una azione, ovvero di ottenere piacere dall'uso di una sostanza, non sempre è coerente con i racconti dei pazienti. La maggior parte dei tossicomani, ad esempio, usa la sostanza "per stare bene", per recuperare un livello "normale" di funzionamento, oltre che per evitare i disturbi dell'astinenza.

Un esempio di *condizionamento classico* è illustrato dal celebre esperimento del cane di Ivan Pavlov⁵. Il cane per sua natura produce una gran quantità di saliva (risposta incondizionata) alla vista del cibo (stimolo incondizionato). Se alla vista del cibo si fa precedere uno stimolo neutro, ad esempio il suono di un campanello (stimolo condizionato), dopo un periodo di apprendimento il cane produrrà saliva al solo suono del campanello (risposta condizionata). Su questo schema la psicologia fisiologica ha prodotto un gran numero di esperimenti che hanno dimostrato l'efficacia di molte tipologie di stimoli condizionati: ambienti, concetti, percezioni, funzioni viscerali. Le risposte condizionate classiche sono automatiche, involontarie, viscerali. Esse si basano sull'apprendimento di una associazione temporale (l'intervallo tra stimolo condizionato e stimolo incondizionato non deve superare i 60 secondi) che assume valenza di significato e che, secondo Pavlov, prevede quindi una integrazione a livello corticale. Ricerche successive hanno dimostrato che la corteccia cerebrale non è sempre necessaria e che la sede dell'integrazione talora va spostata "più in basso", verso zone filogeneticamente più antiche del cervello⁶.

Un esempio di *condizionamento operante* è rappresentato dalla cosiddetta gabbia di Skinner⁷. Essa prevede che un animale affamato (Skinner usava i piccioni) venga posto in una gabbia dove esiste uno stimolo, ad esempio una lampada, una leva e un meccanismo attraverso il quale al premere della leva viene erogato cibo come premio (rinforzo). L'animale nella esplorazione casuale della gabbia impara rapidamente che può ottenere il cibo premendo la leva. Se il cibo viene erogato solamente quando la lampada è accesa, allora l'animale apprende a discriminare lo stimolo, gli assegna un significato predittivo del premio, e ripeterà il comportamento previsto. Similmente al condizionamento classico, uno stimolo neutro viene associato temporalmente al comportamento incentivato dal premio ottenuto. Dopo la fase di apprendimento l'animale sarà in grado di ripetere il comportamento a fronte dello stimolo, anche in assenza del premio. In questo caso l'apprendimento riguarda un comportamento volontario e consapevole. Tuttavia esso può assumere anche carattere di automaticità⁸.

I rinforzi possono essere costituiti da due ordini di effetti: 1) un premio, una gratificazione (rinforzo positivo); 2) l'evitamento di uno stato o evento spiacevole (rinforzo negativo). Nel primo caso all'azione segue una ricompensa (*reward*), una diretta esperienza piacevole; nel secondo caso il comportamento diventa utile a

bloccare un dolore o dispiacere.

Alcune sostanze psicoattive e particolari esperienze sono in grado di portare ad una condizione di dipendenza sia l'uomo che gli animali di laboratorio. Tutte queste esperienze, chimiche e non chimiche, hanno in comune il fatto di essere intense, cariche emotivamente, piacevoli e per tale motivo incentivanti. L'esposizione di un soggetto all'esperienza di consumo promuove l'instaurarsi di forme di apprendimento molto tenaci che si basano su meccanismi complessi, tra i quali spiccano il condizionamento operante e il condizionamento classico.

A rendere irriducibili i comportamenti di dipendenza è ciò che viene definito 'salienza', ovvero la particolare rilevanza dell'esperienza di consumo per la vita dell'individuo: qualcosa che va al di là della semplice esperienza del piacere e per la quale la persona, ma anche l'animale di laboratorio, è disposta a sacrificare ogni cosa, persino la soddisfazione di bisogni primari come la salute, il nutrirsi, il riprodursi, eccetera. Il risultato finale è il potenziamento della motivazione alla ripetizione dei comportamenti di consumo, la difficoltà ad astenersi e la tendenza a ricadere una volta cessato il comportamento.

Neurobiologia delle dipendenze e circuiti della memoria

La ricerca scientifica ha fatto luce sulle principali basi neurobiologiche che sottendono le dipendenze ed in particolare gli aspetti legati all'apprendimento, alla salienza e all'appetizione patologica. Le principali strutture anatomiche che sono alla base dei meccanismi neurobiologici delle dipendenze sono localizzate: a) nello *Striato*, costituito da alcuni gruppi distinti, ma fortemente interconnessi, di cellule nervose (neuroni) presenti al di sotto della corteccia cerebrale; b) nella *Corteccia Prefrontale*, in particolare la zona orbitofrontale (OFC), la porzione anteriore della corteccia cerebrale che troviamo maggiormente sviluppata nei Primati e in particolare nell'Uomo; c) nell'*Area Ventro-Tegmentale* (VTA), un piccolo gruppo di cellule nervose collocato nel Mesencefalo, la zona di congiunzione tra la parte superiore del midollo spinale e gli emisferi cerebrali.

Sul piano anatomico-funzionale l'ossatura principale è rappresentata da due sistemi: il *Sistema Mesolimbico-Mesocorticale*, il cui scopo fondamentale è il rinforzo dei comportamenti tramite la gratificazione; il *Sistema Cortico-Striatale*, implicato nella regolazione comportamentale, in particolare dei comportamenti finalizzati al raggiungimento di obiettivi. I due sistemi costituiscono rispettivamente il braccio ascendente e quello discendente di un circuito più ampio connesso ad altre strutture anatomiche vicine che sono coinvolte nella fissazione dei ricordi e nell'apprendimento⁹.

Sistema Mesolimbico-Mesocorticale: i neuroni della VTA si connettono tramite le loro lunghe propaggini in parte alle cellule del Nucleo Accumbens (NAcc),

nello Striato, e in parte arrivano alla OFC. Queste cellule trasmettono gli impulsi elettrochimici agli altri neuroni grazie al neuromediatore dopamina (DA). Anche il NAcc ha connessioni con la stessa corteccia orbitofrontale e con altri nuclei vicini, compresi l'Amigdala e l'Ippocampo che sono fortemente implicati nei processi mnesici.

Il sistema è conosciuto come “circuitto della ricompensa” (*reward system*) in quanto scarica impulsi elettrochimici allorché il soggetto sperimenta un comportamento piacevole e utile. Gli stimoli naturali che provocano la scarica di questo sistema sono quelli essenziali per la sopravvivenza dell'individuo e della specie: alimentazione, sessualità, allevamento della prole. Il sistema ha pertanto una potente funzione premiante interna e naturale che consente e facilita l'apprendimento condizionato. Ogni comportamento utile alla sopravvivenza viene rinforzato, e i comportamenti rinforzati vengono appresi e ripetuti. La valenza della scarica del sistema dopaminergico pertanto non va considerata semplicemente come “gratificante”, bensì altamente “motivante”.

I meccanismi di condizionamento classico, pavloviano, consentono al comportamento appreso di associarsi a stimoli e al contesto ambientale. Immaginiamo per esempio un giovane predatore nel processo di apprendimento che lo porterà a cacciare prede con caratteristiche specifiche (individui isolati, ammalati, anziani, ovvero più facili da cacciare), in determinati luoghi (nei pressi di pozze d'acqua), e in determinate condizioni ambientali (di notte, sottovento), al fine di massimizzare le probabilità di successo. L'apprendimento di questi comportamenti complessi viene accelerato e consolidato dalla gratificazione prodotta dalle scariche dopaminergiche del Sistema Mesolimbico- Mesocorticale. Possiamo quindi facilmente concludere che questo sistema è un pilastro fondamentale per la sopravvivenza dell'individuo e della specie, e che le memorie prodotte nel processo di apprendimento vengono ad assumere una particolare rilevanza. Il sistema quindi va considerato il fondamentale substrato anatomico-funzionale che attribuisce salienza alle memorie.

La ricerca neurobiologica¹⁰ ha da tempo dimostrato che l'assunzione di alcol, nicotina, e di ogni altra droga d'abuso è in grado di provocare una scarica particolarmente sostenuta di DA nel Sistema Mesolimbico-Mesocorticale. Ciò ha portato quindi a sostenere che l'assunzione di sostanze induce lo stabilirsi di un condizionamento comportamentale, sia con meccanismi di tipo operante, sia con associazioni di tipo pavloviano. Le memorie non dichiarative connesse a questi apprendimenti sono “marchiate” dalle scariche dopaminergiche e acquisiscono una salienza come fossero comportamenti fondamentali per la sopravvivenza. Va considerato che mentre nel caso di stimoli naturali la scarica dopaminergica si riduce e torna ai livelli base allorché l'apprendimento è stato raggiunto, nel

caso dell'assunzione di sostanze la scarica dopaminergica è più intensa e non si riduce mai. Questo spiegherebbe la particolare appetizione, il desiderio incoercibile e irrefrenabile di assumere droga, senza che le conseguenze negative abbiano una rilevanza sufficiente per poter bloccare il comportamento. Inoltre va considerato che in condizioni di uso ripetuto il rinforzo viene ottenuto anche con la sola anticipazione dell'uso grazie alla presenza di stimoli condizionati predittivi dell'effetto.

Sistema Cortico-Striatale: il braccio discendente del circuito è costituito da neuroni situati nella corteccia orbitofrontale che emettono i propri prolungamenti per connettersi ai neuroni del NAcc che, lo ricordiamo, è parte essenziale del sistema ascendente della ricompensa. Questi neuroni codificano informazioni di ritorno ai nuclei striatali, integrate con altre informazioni provenienti da altre aree cerebrali. Sul piano funzionale il braccio discendente agisce da freno sui comportamenti che vengono stimolati dalle informazioni relative alla salienza e all'appetizione. Il circuito è connesso al sistema delle memorie, al sistema che presiede ai movimenti volontari, e ai nuclei ipotalamici e limbici che integrano le emozioni. Queste ultime sono componenti importanti nei processi di *decision-making*. Non va dimenticato infatti che la marcatura dopaminergica, che stabilisce la salienza dell'esperienza, dà un valore emozionale all'esperienza stessa e alle memorie ad essa connesse. Antonio Rosa Damasio¹¹ ha postulato che nel prendere decisioni interviene un fattore che ha denominato *marcatore somatico* e che ha natura essenzialmente emotiva, comprendendo sia la percezione del proprio stato affettivo sia svariati elementi fisiologici, vegetativi, endocrini, che intervengono nella regolazione del funzionamento del corpo e che spesso restano a livello pre-cognitivo e inconscio. Quando il soggetto si trova a dover prendere una decisione attiverebbe nella corteccia prefrontale una traccia mnesica contenente un marcatore somatico correlato a esperienze passate simili al contesto attuale. Il marcatore avrebbe la funzione di facilitare e velocizzare la presa di decisione più adeguata. Ricerche successive hanno mostrato che i tossicodipendenti mostrano deficit nei processi di decision-making e che hanno una ridotta reattività psicoemozionale agli stimoli non droga-correlati. Viceversa, gli stimoli droga-correlati sono in grado di evocare una reattività psicoemotiva vivace, di scatenare il desiderio di assumere la sostanza e la spinta a reiterare il comportamento di consumo. Ciò consente di ipotizzare che nella tossicodipendenza le ridotte capacità decisionali risentono del ridotto impatto del marcatore somatico relativo alle conseguenze negative del consumo.

Alla luce di quanto detto, è possibile determinare che il passaggio da un consumo senza dipendenza alla dipendenza si accompagna ad un cambiamento microstrutturale e funzionale del cervello che consiste in un rafforzamento cospicuo della motivazione a ripetere il comportamento di consumo e all'indebolimento dei

freni inibitori relativi a quel comportamento¹². A questo processo contribuiscono le memorie sia implicite, quali i condizionamenti e gli automatismi dell'abitudine, sia esplicite, quali i ricordi degli effetti derivati dal consumo, il desiderio, le motivazioni cosce, le anticipazioni sull'esito dei comportamenti.

Il disturbo post-traumatico da stress, memorie traumatiche e dipendenza

Un importante fattore di rischio per lo sviluppo di dipendenza è il *Disturbo Post-Traumatico da Stress* (DPTS), un disturbo d'ansia che colpisce persone che hanno avuto esperienze stressanti che vanno ben oltre i limiti delle usuali vicende umane, ad esempio esposizione a combattimenti ed eventi bellici, incidenti gravi, abusi e violenze fisiche, ma pure esposizione ripetuta e inevitabile ad abusi psicologici e sopraffazioni.

Il DPTS si configura come un disturbo psichico in cui il soggetto sperimenta: a) ripetuti ricordi intrusivi dell'evento traumatico, spontanei oppure su esposizione a stimoli associati al trauma; b) evitamento di luoghi, persone, situazioni e rievocazioni associate all'evento traumatico; c) ottundimento emotivo; d) reattività alterata, ipervigilanza, irritabilità, insonnia, facilità a sobbalzare, difficoltà a concentrarsi; e) alterazioni cognitive ed emotive, ad esempio depressione, ansia, difficoltà a ricordare l'evento, persistenti credenze e aspettative negative¹³.

Il DPTS è l'espressione del fallimento della elaborazione delle memorie collegate ad un evento traumatico i cui effetti sul funzionamento psichico possono essere drammatici.

Se la ricerca scientifica ha evidenziato una elevata associazione tra disturbi di dipendenza e disturbi post-traumatici, i rapporti tra essi appaiono complessi: è possibile infatti che un abuso di sostanze possa essere premessa di eventi traumatici, inducendo stili di vita e comportamenti che mettono oggettivamente in pericolo il soggetto. D'altro canto è anche possibile che il soggetto traumatizzato trovi nell'uso di sostanze un elemento automedicante e che sviluppi quindi un'abitudine fondata sul rinforzo negativo dell'evitamento del disagio. Infine è pure possibile che entrambi i disturbi condividano fattori di rischio genetici¹⁴.

Il DPTS è associato a disfunzioni delle memorie dichiarative e non dichiarative. Sul piano neuroanatomico le strutture coinvolte sono soprattutto la Corteccia Prefrontale, l'Amigdala e l'Ippocampo, essendo questi ultimi intimamente connessi al sistema della ricompensa e intervenendo nella fissazione delle memorie¹⁵. L'amigdala in particolare è implicata nelle reazioni di ansia, paura ed evitamento. I disturbi della memoria sono parte integrante del quadro sintomatologico del DPTS, sia sotto forma di memorie intrusive involontarie e disturbanti per il paziente, sia come amnesie focalizzate su aspetti dell'evento traumatico. Inoltre stimoli associati all'evento traumatico sono in grado di scatenare vivaci reazioni

emotive e comportamenti di evitamento.

Si potrebbe pensare che le memorie giochino ruoli contrapposti nel disturbo di dipendenza e disturbo post-traumatico: memorie di esperienze positive, rinforzanti, nel primo caso, di evitamento, dolorose, nel secondo. In realtà con l'instaurarsi di una dipendenza si assiste ad un drammatico cambiamento: mentre inizialmente è l'appetizione a spingere la persona a reiterare il consumo, successivamente il rinforzo è sostenuto primariamente dall'evitamento dell'astinenza, del disagio, del calo delle performance e del tono emotivo e umorale connesso all'astensione dall'uso. In altre parole anche nella dipendenza si evidenziano memorie e rinforzo negativo, e comportamenti di evitamento.

Per certi versi esistono diverse analogie nelle manifestazioni sintomatiche tra quadri post-traumatici e dipendenza conclamata. A questo proposito si veda la tabella seguente:

Fig. 1 - Analogie fenomenologiche tra disturbo post-traumatico da stress e disturbo di dipendenza.

Disturbo post-traumatico da stress	Disturbo di dipendenza
ricordi intrusivi dell'evento traumatico, spontanei oppure per esposizione a stimoli associati al trauma	pensieri intrusivi relativi all'uso della sostanza, <i>craving</i>
rinforzo negativo	rinforzo positivo e negativo
alterazioni cognitive ed emotive	alterazioni cognitive ed emotive
sogni disturbanti	sogni disturbanti
reattività alterata	reattività alterata
evitamento di luoghi, persone, situazioni e memorie associati all'evento traumatico	evitamento dell'astinenza e delle circostanze che potrebbero determinarla

Va sottolineato che l'analogia tra DPTS e dipendenze che qui si vuole evidenziare sta specificamente nei meccanismi correlati all'attualizzazione delle memorie traumatiche da un lato e delle memorie legate all'uso di sostanze e ai suoi effetti. Le memorie in entrambi i casi scatenano vivaci reazioni fisiologiche, psicologiche e comportamentali, seppur in direzioni opposte: evitamento e appetizione. Sulla base di questo comune meccanismo vengono ipotizzate forme di trattamento

simili tra i due quadri clinici, indirizzati proprio verso la gestione delle memorie¹⁶.

Lo scopo perseguito è di ottenere una cancellazione o disconnessione tra memorie e reattività del soggetto; in altri termini eliminare in qualche modo l'apprendimento, soprattutto quello condizionato. Sfortunatamente le memorie, ed in particolar modo quelle implicite, finora non si sono dimostrate cancellabili.

Le tecniche di decondizionamento

Alcune tecniche terapeutiche di derivazione comportamentistica sfruttano il meccanismo dell'*estinzione* del condizionamento: il cane di Pavlov smetterà di produrre saliva dopo un certo numero di prove consecutive in cui il suono del campanello non è seguito dalla comparsa di cibo. Il cane avrà cioè "dimenticato" l'associazione tra stimolo e risposta precedentemente appresa. Le ricerche hanno tuttavia dimostrato che in realtà non vi è alcuna dimenticanza: le memorie associative tra stimolo incondizionato e condizionato vengono semplicemente sostituite da altre memorie in cui tale associazione viene a mancare¹⁷. Tuttavia, se dopo aver ottenuto l'estinzione si riprende a presentare al cane il cibo successivamente allo stimolo condizionato, il riflesso condizionato si riattualizzerà molto velocemente, segno che la reattività dell'animale risponde nuovamente al precedente assetto delle memorie che non erano state eliminate.

Nella clinica delle dipendenze è molto frequente assistere a mutamenti dell'assetto delle associazioni, della reattività e dei comportamenti: il funzionamento di una persona cambia radicalmente se si trova in uno stato di intossicazione cronica, di astinenza, in una condizione di recupero recente, in uno stato di sobrietà stabile e di lunga durata. Questi mutamenti si evidenziano a livello comportamentale, cognitivo e affettivo, e sono correlati a differenti assetti delle memorie¹⁸.

Benché nelle situazioni di dipendenza il raggiungimento dell'astinenza e il connesso fenomeno dell'estinzione siano spesso instabili ed effimeri, essi rappresentano il passo iniziale per procedere con ulteriori tecniche di prevenzione delle ricadute. Le tecniche di decondizionamento possono essere utilizzate sia per le dipendenze che per i DPTS. La tecnica della *esposizione immaginativa* consiste essenzialmente nell'invitare il soggetto ad immaginare, in un contesto terapeutico e in condizioni di rilassamento, la situazione traumatica oppure situazioni in grado di scatenare il *craving*: con il seguirsi delle sessioni il paziente si sentirà sempre meno a disagio sviluppando un nuovo apprendimento dove allo stimolo non si associa più la condizione originaria di pericolo e di panico poiché tutto avviene in un contesto rassicurante.

Tale tecnica non è priva di rischi nel caso di una dipendenza poiché non si ha a che fare con una reazione puramente avversativa, che il paziente cerca di evitare, ma con una reazione complessa in cui al timore di ricadere si mescola l'appetizione

che potrebbe coinvolgere il soggetto anche dopo la seduta terapeutica e facilitarne la ricaduta.

Le tecniche di decondizionamento utilizzate nelle condizioni di stress post-traumatico possono essere utili anche nei casi di dipendenza per ridurre la spiccata vulnerabilità emotiva frutto di esperienze passate di abuso, abbandono, deprivazione affettiva. In questi casi l'elemento post-traumatico è parte integrante del quadro clinico complessivo, e va quindi trattato al pari della dipendenza.

Lo studio dei meccanismi attraverso cui le memorie traumatiche si instaurano e generano sofferenza sta d'altro canto gettando nuova luce sui meccanismi della dipendenza e sulle prospettive terapeutiche.

Riconsolidamento ed estinzione post-richiamo delle memorie

Un effetto evidenziabile nella clinica degli stati di dipendenza e post-traumatici è il progressivo estendersi delle situazioni di vita in cui il soggetto sperimenta appetizione per l'uso di sostanza oppure, nel caso dei DPTS, uno stato d'ansia. Se ad esempio inizialmente l'appetizione veniva scatenata dalla vista dello spacciatore o della droga, più avanti viene stimolata dal passare nelle vicinanze del luogo di spaccio, oppure percorrendo la strada che porta al luogo di spaccio. Si tratta di un progressivo reclutamento di stimoli che vengono associati alle memorie degli effetti dell'uso e che ampliano di conseguenza la gamma di stimoli in grado di evocare la comparsa del *craving*. In altri termini la riattualizzazione delle memorie viene ad arricchirsi con elementi non originari, bensì attuali e contingenti. Ciò significa che sul piano neurobiologico deve esistere un meccanismo atto a modificare le memorie. Il "ricordo" (ci si riferisce a memorie tanto esplicite quanto implicite) non è quindi una entità stabile nel tempo, ma è destinato a modificarsi con le esperienze al fine di consentire un sempre migliore adattamento dell'individuo a condizioni nuove. Una esperienza inedita richiama le memorie correlate ad esperienze affini che vengono così esposte alla possibilità di essere in parte modificate e attualizzate con dettagli nuovi, aggiornamenti, estensioni. Esse alla fine vengono nuovamente fissate nel sistema nervoso centrale, in particolare coinvolgendo il tratto cortico-striatale che connette la corteccia frontale ai nuclei striatali dell'amigdala, ippocampo e talamo. L'intero processo, chiamato *riconsolidamento*, è espressione della capacità plastica del sistema nervoso il quale con l'esperienza si modifica in senso microstrutturale e funzionale.

Sul piano neurobiologico la rievocazione di un ricordo, come avviene ad esempio nella esposizione immaginativa, si attua attraverso la riattivazione di gruppi specifici di cellule nervose al cui interno vengono attivate cascate molecolari. Questo processo, dipendente dal neuromediatore *noradrenalina*, apre una finestra di alcune ore (da 1 a 6) durante la quale sono possibili rimaneggiamenti (nuove associazioni,

aggiornamenti, attivazione di correlazioni con altri eventi) che trovano espressione ultima in modificazioni a livello cellulare. Tale finestra tuttavia espone il processo alla possibilità di interferenze e interventi con tecniche artificiali. Ad esempio è stato evidenziato sperimentalmente che il blocco farmacologico degli eventi molecolari del processo può portare perfino alla distruzione della memoria¹⁹. La manipolazione del processo di riconsolidamento consente di formulare ipotesi di intervento prima impensabili. Abbiamo infatti detto in precedenza che fino ad oggi le tecniche di decondizionamento si limitavano a promuovere un nuovo apprendimento in concorrenza con la memoria precedente. Qui invece si apre la possibilità di intervenire direttamente sulla memoria originale, con la psicoterapia di esposizione immaginativa, con farmaci, oppure con altre tecniche di decondizionamento, in una sequenza di interventi schematizzabile come segue, e che deve tener conto del fattore tempo: è fondamentale infatti che l'intervento di manipolazione della memoria venga attuato precocemente, all'interno della finestra di vulnerabilità neurobiologica conseguente alla sua riattivazione.

Fig. 2 - Sequenza degli eventi e manipolazione del processo di riconsolidamento.

1.	memoria in forma stabile
2.	rievocazione
3.	avvio processo riconsolidamento
4.	intervento farmacologico o psicologico di manipolazione (dopo circa 10 minuti)
5.	fine processo riconsolidamento (dopo sei ore)
6.	memoria modificata in forma stabile

Si noti che il processo di manipolazione delle memorie è altamente specifico in quanto è la rievocazione che consente l'apertura della finestra di vulnerabilità. È evidente quindi che si apre la possibilità di intervenire terapeuticamente con una precisione microchirurgica su specifiche esperienze dell'individuo.

Studi sperimentali su animali e sull'uomo hanno dimostrato che interventi di manipolazione delle memorie nella fase del riconsolidamento hanno carattere di stabilità tanto che le conseguenze della cancellazione di apprendimenti sono state evidenziate a distanza di trenta giorni dall'intervento. Ciò non esclude che gli effetti abbiano una durata ancora maggiore, tuttavia mancano studi sperimentali a più lungo termine²⁰.

Grazie agli studi sulle memorie post-traumatiche e, successivamente, sulle memorie correlate alla dipendenza si è giunti a questa importante scoperta che,

seppure ancora in fase embrionale, mostra implicazioni importanti sul piano scientifico, clinico ed etico.

La riscrittura della storia: aspetti etici

Indubbiamente la persona umana è il frutto della costante interazione tra biologia (assetto genetico, ambiente prenatale, esposizione precoce a fattori chimico-fisici e infezioni) e biografia (influenze ambientali, relazioni, esperienze...).

La continuità storico-biografica dell'Io è garantita dalla funzione mnesica; grazie ad essa ogni persona percepisce costanza nella propria esistenza soggettiva, a prescindere dai cambiamenti di epoca e di età. Quando ricordiamo noi stessi bambini, di fatto pensiamo a degli esseri grandemente differenti da come siamo oggi. Ciò nondimeno conserviamo il senso della continuità dell'Io e della costanza del nostro essere al mondo: eravamo noi stessi allora, siamo sempre noi stessi adesso. La memoria e il senso di continuità dell'Io sono pertanto il fondamento identitario dell'individuo e del suo patrimonio di esperienze e relazioni.

Oggi siamo ancora in una fase del tutto preliminare delle ricerche sui meccanismi di manipolazione delle memorie, tuttavia le possibili conseguenze sul piano etico di interventi radicali sui contenuti dei ricordi non possono non essere considerate. La ricerca ci aveva già informati sulla possibilità di inserire falsi ricordi in una certa percentuale di individui attraverso meccanismi di suggestione²¹; oggi vediamo aprirsi la possibilità di manipolare i contenuti delle memorie e di cambiarli per sempre, finanche eliminare porzioni di ricordi ed esperienze che, pur avendo caratteristiche patogene, ciò nondimeno rappresentano porzioni significative della esistenza dell'individuo. Tali manipolazioni sono teoricamente (ed in parte sperimentalmente) ottenibili sia attraverso un lavoro psicoterapico, che attraverso strumenti come farmaci o altri sistemi fisici. Lavazza e Inglese²² sottolineano le differenze tra i due metodi di manipolazione: nel primo caso le modificazioni delle memorie avvengono progressivamente, richiedono un certo tempo durante il quale il paziente continua a percepirsi come autentico ed integro, perseguendo volontariamente il proprio obiettivo terapeutico; il paziente continua cioè ad essere soggetto attivo del proprio cambiamento che quindi viene ad integrarsi armonicamente nella personalità. Inoltre il soggetto rinnova di volta in volta la propria volontà di cambiamento attraverso il consenso e la collaborazione partecipe al trattamento. L'intervento farmacologico (oppure, qualora fosse possibile, l'uso di strumenti fisici quali l'elettrostimolazione o la stimolazione magnetica) è invece un'azione rapida sulla quale il paziente non ha controllo. Pur avendo dato in via preliminare il proprio consenso informato, il soggetto non potrebbe più modificare la propria opinione, non avrebbe alcuna possibilità di integrare il cambiamento in modo progressivo, essendo messo in tempi rapidi di

fronte ad una modificazione dei propri contenuti mentali con conseguenze non del tutto prevedibili²³.

Le modificazioni possibili non riguardano unicamente le memorie dichiarative, ma anche quelle non dichiarative. La possibilità di influire farmacologicamente sulla componente emozionale delle memorie potrebbe portare ad una attenuazione dell'efficienza del marcatore somatico, con possibili effetti sulle capacità decisionali anche di natura morale²⁴. Benché alcuni effetti delle manipolazioni sulle decisioni e sul comportamento siano al momento evidenziabili solamente in ambito sperimentale, esistono già evidenze cliniche sulla possibilità che terapie farmacologiche possano causare problemi comportamentali e compromissioni delle capacità di autocontrollo, seppur con meccanismi differenti. Un esempio è dato dalla terapia dopaminergica antiparkinson la quale, rinforzando il segnale dopaminergico del sistema mesolimbico-mesocorticale della ricompensa, in una certa percentuale di soggetti in trattamento induce la comparsa o la esacerbazione di comportamenti problematici, quali ad esempio il gioco d'azzardo o comportamenti sessuali eccessivi²⁵. In questi casi la consapevolezza del soggetto rispetto a questi comportamenti compulsivi e inadeguati è molto compromessa e la collaborazione al trattamento è spesso difficile da ottenere. Pertanto, pur se ancora avanti a venire, i potenziali effetti comportamentali della manipolazione/cancellazione di memorie non possono essere ignorati o banalizzati.

A fronte della possibilità di importanti conseguenze a livello individuale, esistono potenziali conseguenze anche a livello sociale. La capacità di suggestionare il popolo attraverso sistemi di propaganda e di persuasione è nota e viene agita da millenni. Oggi si profila all'orizzonte la possibilità di intervenire in modo scientifico e con una efficienza maggiore in processi culturali di massa. È infatti teoricamente possibile intervenire attraverso i mass-media non solo con mezzi di persuasione, comunicazioni subliminali, propaganda e false notizie, ma anche inoculando falsi ricordi e promuovendo manipolazioni dei processi di riconsolidamento delle memorie. La riscrittura della storia, ipotizzata distopicamente da George Orwell in *1984*, potrebbe diventare una possibilità tecnica in un domani non remoto. L'epoca attuale infatti non si caratterizza solo per gli avanzamenti notevolissimi delle tecnologie digitali, ma anche per la rivoluzione biologica, in particolare nella genetica e nella biologia molecolare. Le capacità di intervenire tecnologicamente sui meccanismi più fini della vita ci ha resi capaci di creare esseri viventi non esistenti in natura. Le conseguenze a lungo termine degli interventi artificiali sulla struttura della vita sono state finora dibattute prevalentemente su base ideologica e dell'interesse economico e, ancor peggio, con una prospettiva di breve termine. Un problema simile si sta profilando per quanto attiene le possibilità di manipolare funzionalmente e strutturalmente il funzionamento cerebrale. Ciò può essere

ottenuto sia connettendo il sistema nervoso con strutture elettroniche²⁶, sia intervenendo direttamente sulle strutture cerebrali. Anche in questo caso le conseguenze cognitive e culturali trovano poco spazio nel dibattito pubblico: ben che vada, esso è destinato a restare confinato tra le mura dell'accademia. Esiste la netta impressione che le capacità tecnologiche si siano sviluppate molto di più della nostra capacità di valutarne criticamente la portata a lungo termine. D'altro canto la complessità e i tecnicismi della materia tendono a escludere dal dibattito la stragrande maggioranza dei cittadini. Non solo: anche molti scienziati rigidamente riduzionisti continuano a eludere le questioni delle conseguenze a lungo termine degli interventi su processi complessi, dove "l'effetto farfalla" potrebbe generare effetti rilevanti e imprevedibili. La tendenza alla ultraspecializzazione tende a ridurre sempre più il numero di persone che posseggono competenze adeguate nella materia, riducendo ancor di più la possibilità di aprire un dibattito largo e condiviso. Parafrasando Clemenceau, la neurobiologia è faccenda troppo seria per lasciarla in mano ai neurobiologi. Oggi c'è bisogno di figure che fungano da collegamento cognitivo, una sorta di "traduttori" tra il mondo tecnico e la comunità dei cittadini: una classe di scienziati e clinici in grado di porsi le domande giuste, che aiutino a riflettere sugli aspetti etici delle tecnologie che si vanno sviluppando, e che aprano "democraticamente" il dibattito sull'impatto della tecnica sugli individui e sulla società. Ciò appare ancora più indifferibile quando le tecnologie sono destinate ad impattare sui meccanismi della vita e del funzionamento mentale individuale.

*Graziano Bellio è psichiatra, Servizio Dipendenze - Castelfranco Veneto (Tv).

Note

¹NIDA 2007.

²Clark 2014.

³Peele 2001.

⁴Gazzaniga *et al.* 2002.

⁵Pavlov 1966.

⁶Oakley, Russell 1976.

⁷Skinner 1948.

⁸Le ricerche di Miller (1969) riuscirono a dimostrare che il condizionamento classico e quello operante, benché apparentemente molto distanti tra loro, sono espressioni differenti di uno stesso meccanismo.

⁹Volkow *et al.* 2003.

¹⁰Di Chiara, Bassareo 2007.

¹¹Damasio 1996.

¹²Volkow *et al.* 2003.

¹³APA 2013.

¹⁴Tipps *et al.* 2014.

¹⁵*Ibidem.*

¹⁶Gentile *et al.* 2013.

¹⁷Gessa 2013.

¹⁸Gentile *et al.* 2013.

¹⁹Chiamulera, Auber 2013.

²⁰Cibin *et al.* 2013.

²¹Loftus, Pickrell 1995.

²²Lavazza, Inglese 2013.

²³*Ibidem.*

²⁴Levy 2007.

²⁵Moore *et al.* 2014.

²⁶Ovviamente sono in corso ricerche anche nella direzione inversa: utilizzo di strutture biologiche nei dispositivi elettronici.

Bibliografia essenziale

APA 2013 = American Psychiatric Association, *Diagnostic And Statistical Manual Of Mental Disorders, 5th Edition*, Arlington, VA, American Psychiatric Association, 2013.

Chiamulera, Auber 2013 = C. Chiamulera, A. Auber, *Memoria degli effetti delle sostanze: neurobiologia e processi*, in “Medicina delle dipendenze”, 12, 2013, pp. 7-11.

Cibin *et al.* 2013 = M. Cibin, C. Chiamulera, I. Hinnenthal, A. Auber, *Addiction, trauma, memoria: dalla clinica al reverse engineering*, in “Medicina delle dipendenze”, 12, 2013, pp. 12-23.

Clark 2014 = L. Clark, *Disordered Gambling: the Evolving Concept of Behavioral Addiction*, in “Annals of New York Academy of Science”, 1327, 2014, pp. 46-61.

Damasio 1996 = A. R. Damasio, *The Somatic Marker Hypothesis and the Possible Functions of the Prefrontal Cortex*, in “Philosophical Transactions of the Royal Society B”, 351, 1996, pp 1413-1420.

Di Chiara, Bassareo 2007 = G. Di Chiara, V. Bassareo, *Reward System and Addiction: what Dopamine*

- does and doesn't Do*, in "Current Opinion in Pharmacology, 7, 2007, pp. 69-76.
- Gazzaniga *et al.* 2002 = M. S. Gazzaniga, R. B. Ivry, G. R. Mangun, *Neuroscienze cognitive*, a cura di A. Zani, A. Mado Proverbio, Bologna 2005.
- Gentile *et al.* 2013 = N. Gentile, G. Forza, A. Da Ros, *EMDR e addiction*, in "Medicina delle dipendenze", 12, 2013, pp. 24-30.
- Gessa 2013 = G. L. Gessa, *Ricadere in tentazione*, in "Medicina delle dipendenze", 12, 2013, pp. 45-48.
- Lavazza, Inglese 2013 = A. Lavazza, S. Inglese, *Neuroetica della manipolazione della memoria nel trattamento della dipendenza da sostanze*, in "Medicina delle dipendenze", 12, 2013, pp. 37-44.
- Levy 2007 = N. Levy, *Neuroethics*, Cambridge 2007.
- Loftus, Pickrell 1995 = E. F. Loftus, J. E. Pickrell, *The Formation of False Memories*, in "Psychiatric Annals", 25, 1995, pp. 720-725.
- Miller 1969 = N. E. Miller, *Learning of Visceral and Glandular Responses*, in "Science", 163, 1969, pp. 434-445.
- Moore *et al.* 2014 = T. J. Moore, J. Glenmullen, D. R. Mattison, *Reports of Pathological Gambling, Hypersexuality, and Compulsive Shopping Associated with Dopamine Receptor Agonist Drugs*, in "JAMA Internal Medicine", 174, 2014, pp.1930-1933.
- NIDA 2007 = National Institute on Drug Abuse, *Drugs, Brains and Behavior*, Bethesda 2007 (rev. 2014).
- Oakley, Russell 1976 = D. A. Oakley, I.S. Russell, *Subcortical nature of Pavlovian Differentiation in the Rabbit*, in "Physiology & Behavior", 17, 1976, pp 947-954.
- Pavlov 1966 = I. P. Pavlov, *I riflessi condizionati*, trad. it., Torino 1966.
- Peele 2001 = S. Peele, *Is Gambling an Addiction Like Drug and Alcohol Addiction? Developing Realistic and Useful Conceptions of Compulsive Gambling*, in "Journal of Gambling Issues", 3, 2001. (<http://jgi.camh.net/doi/full/10.4309/jgi.2001.3.2>).
- Skinner 1948 = B. F. Skinner, *'Superstition' in the Pigeon*, in "Journal of Experimental Psychology", 38, 1948, pp. 168-172.
- Tipps *et al.* 2014 = M. E. Tipps, J. D. Raybuck, K. M. Lattal, *Substance Abuse, Memory, and Post-Traumatic Stress Disorder*, in "Neurobiology of Learning and Memory", 112, 2014, pp. 87-100.
- Volkow *et al.* 2003 = N. D. Volkow, J. S. Fowler, G.-J. Wang, *The Addicted Human Brain: Insights from Imaging Studies*, in "Journal of Clinical Investigation", 111, 2003, pp. 1444-1451.

Tempo, memoria e sport

Riassunto

Il tuffatore immobile sul trampolino o sulla piattaforma, il ginnasta prima di intraprendere la rincorsa per un volteggio o lo schermitore che, pur eseguendo piccolissimi e quasi nervosi movimenti, recuperano la memoria dei tempi esecutivi acquisiti con l'allenamento, nel noto processo del *feedback* che consente di utilizzare tutte le informazioni esteroceettive e propriocettive relative all'esercizio motorio. Nell'attività fisico-sportiva il binomio tempo-memoria è fondamentale. Il primo come dimensione essenziale del divenire distinto in un 'prima' e 'dopo', la memoria come richiamo di già acquisite esperienze motorie.

Nell'ambito sportivo il tempo della memoria storica degli sport e dell'ultracentenaria organizzazione sportiva italiana sono invece il tema di studi della Società Italiana Storia dello Sport, secondo i tradizionali canoni delle scienze storiche.

Parole chiave: retroazione, abilità motorie specifiche, schema motorio, ritmo, Olimpiadi.

Abstract

The diver still on the springboard or platform, the gymnast before embarking on the run for a vault or the fencer who while performing small and almost nervous movements, recovers the memory of the execution time acquired with practice, well known in the process of feedback that allows to use all the exteroceptive and proprioceptive information about the motor exercise, physical and sporting activity, the time-memory combination is essential. The first as an essential dimension of the distinguished becoming a 'before' and 'after', as the memory recalls previously acquired motor experiences.

The time of the historical memory in the context of sports and sports of the over one hundred years old Italian sports organization are the subject of studies of the Italian Society of Sport History, according to the traditional canons of historical sciences.

Keywords: feedback, specific motor skills, motor pattern, rhythm, Olympics.

Chiunque abbia assistito ad una competizione di tuffi avrà notato che l'atleta prima dell'esercizio resta per qualche secondo immobile sulla piattaforma o sul trampolino. È un ripasso 'a memoria' dell'esercizio come si faceva da ragazzi, a scuola, per una poesia? Sì. L'atleta, facendo appello alla memoria motoria, ripassa l'esecuzione del tuffo nello spazio-tempo suo proprio; del resto tutta l'attività fisico-sportiva così come quella quotidiana sono frutto di atti motori appresi nel tempo ed automatizzati.

Ma cosa sono la memoria e il tempo nell'ambito motorio?

La memoria "è quella facoltà mentale che consente di acquisire, archiviare e recuperare le informazioni apprese dalle più semplici alle più astratte ed è alla base del comportamento umano"¹. Quella motoria, in particolare, è una memoria che conserva gli schemi motori dai più semplici fino ai più complessi, utilizzando le informazioni sensoriali esteroceettive e propriocettive che concorrono alla formazione dello schema corporeo, secondo un concetto anticipato dalla filosofia scolastica: *Nil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu*, con la successiva precisazione di John Locke *nisi ipse intellectus*.

Schematicamente la memoria è suddivisa in tre comparti: un magazzino sensoriale a breve termine (M.S.B.T.), la memoria a breve termine (M.B.T.) e la memoria a lungo termine (M.L.T.). Il primo comparto è appunto un magazzino che raccoglie per brevissimo tempo una quantità enorme di informazioni sensoriali che, selezionate, sono trasmesse alla memoria motoria a breve termine. Quest'ultima, tramite il processo di *feedback* o retroazione, acquisisce l'informazione e la elabora per conseguire abilità motorie specifiche (*skill*). Allo stesso modo la memoria motoria a lungo termine conserva, senza limiti di capacità e per lunghi periodi di tempo, le conoscenze apprese ed organizzate secondo la dimensione temporale (memoria episodica) o in base a qualità generali e astratte per mezzo di un sistema logico (memoria semantica).

Le abilità motorie, automatizzate con l'allenamento, consentono all'atleta di apprendere ulteriori schemi che costituiscono il corredo motorio individuale. L'atto finale dell'esecuzione del gesto atletico altro non è che l'espressione concreta e visibile del coinvolgimento generale delle facoltà psichiche del soggetto (autocontrollo dell'io corporeo, equilibrio, senso cenestesico) e delle conseguenti abilità che si conserveranno nel tempo, al di là delle stesse motivazioni agonistiche, anche nella sua vita di relazione. È questo uno degli esempi più lampanti della misura in cui l'educazione motoria concorre, sul piano pedagogico, al processo formativo scolastico ... anche se in merito la nostra scuola non brilla affatto.

Il concetto di tempo, invece, come sappiamo, è riassumibile nello schema tripartito: passato, presente e futuro e la sua unità base è il secondo (misurabile in millesimi). Il tempo in ambito motorio-sportivo è scandito, però, soprattutto dal ritmo, costituito da una sequenza di intervalli regolari con accenti variabili o pause

che, in questo contesto, diremo ‘tempismo’².

Per la filosofia classica il ritmo era il segno evidente dell’armonia del cosmo con l’alternarsi del giorno e della notte, dei mesi lunari e delle stagioni. In seguito la fisiologia ha scoperto i bioritmi individuali – il più noto dei quali è il cardio-respiratorio – mentre la psicologia ha affrontato l’analisi della percezione del ritmo nelle sue manifestazioni cognitive, affettive e motorie (poesia, danza, canto) e l’auxologia i ritmi della crescita dell’uomo.

L’educazione al ritmo è fondamentale nella formazione fisico-sportiva per migliorare il coordinamento psicomotorio e per consentire la realizzazione di un gesto tecnico efficiente. Nel nuoto, ad esempio, la bracciata dipende dal ritmo respiratorio e nei principianti una ridotta espirazione, quale conseguenza del riflesso passivo-protettivo dell’apnea, la rende impacciata.

L’importanza del ritmo è evidente, per l’accompagnamento musicale come dato tecnico specifico, nella ginnastica ritmica, nel nuoto sincronizzato, nel pattinaggio artistico, ma esso è altrettanto determinante in tutti gli altri gesti sportivi come il canottaggio, le prove atletiche, la pallacanestro e la pallavolo. Vi è infatti un ritmo nelle corse ad ostacoli, nei lanci, nei salti, nel tiro in sospensione o nel terzo tempo della pallacanestro, nei diversi stili di nuoto e nella scherma che è, notoriamente, un gioco di tempi e controtempi (attacco, parata, controparata, affondo) ma lo stesso vale anche per gli sport meccanici come l’automobilismo, il motociclismo e il ciclismo che, a prima vista, sembrerebbero non contemplare questa esigenza ritmica.

Lo sport *latu sensu*, quindi, è dotato di un tempo e di una memoria che si possono definire specificamente ‘elementi tecnici’ dell’attività agonistica ma la pratica sportiva possiede anche un tempo e una memoria, per così dire, storici.

Il tempo e la memoria dello sport in senso storico

Il tempo storico è un concetto complesso che si apprende lungo il percorso formativo e poggia su quattro componenti fra loro correlate:

1. l’ordine degli eventi (prima, durante e dopo);
2. la loro durata variabile (minuti, ore, giorni, anni);
3. la corrispondenza che valuta i fatti che si svolgono in contesti diversi con rapporti di simultaneità o non simultaneità;
4. il tipo di rapporto esistente fra eventi successivi quali l’indipendenza, la conseguenza, l’interdipendenza.

In quest’ottica l’educazione ludico-motoria e l’attività motorio-sportiva sono fondamentali perché consentono al bambino di distinguere, per esempio, le diverse fasi

di una corsa (partenza, esecuzione, arrivo), di comprendere che una partita di calcio si compone di due tempi successivi e, soprattutto, di acquisire il concetto di spazio fisico, capendo che il rettilineo di una pista è inferiore a un intero giro della stessa, che il passaggio di una palla al compagno può non riuscire perché corto o lungo.

Il tempo storico sportivo è stato ovviamente segnato, nell'antichità, dalle Olimpiadi che hanno scandito, dal 776 a.C. al 393 d.C. con cadenza quadriennale, uno dei periodi più fecondi della storia umana. Il ciclo olimpico ha segnato, inoltre, secondo la proposta di Timeo³, la cronologia dell'intera storia greca così come è accolta da Pausania nella *Periegesi dell'Ellade*⁴.

I Giochi olimpici dedicati a Zeus nacquero nell'ambito del politeismo ellenico come culto dell'agonismo, rendendo più solenni i riti religiosi ed esaltando nel contempo l'ideale della *paideia* greca, caratterizzata dai modelli ateniese e spartano⁵.

Ai Giochi di Olimpia seguirono, nel 586 a.C., i quadriennali Giochi pitici (a Delfi) in onore di Apollo e nel 582 a.C. i biennali Giochi istmici, dedicati al loro leggendario fondatore Poseidone⁶.

Nel 573 a.C. furono istituiti i triennali Giochi nemei nel Peloponneso e dal 566 a.C. vennero celebrate le annuali Feste panatenee in onore di Atena Poliade.

La fine dei Giochi giunse nel 393 d.C., anno nel quale si sarebbe dovuta disputare la 293^a edizione che non ebbe luogo perché Teodosio, nel tentativo di ottenere il perdono di Ambrogio (vescovo di Milano) per la sanguinosa repressione della rivolta di Tessalonica, l'anno prima aveva emanato da Costantinopoli un editto che vietava i Giochi in quanto manifestazione pagana. A porre definitivamente termine alla gloria olimpica furono Alarico nel 395 d.C. e Teodosio II nel 425 d.C. che devastarono Olimpia, mentre due terremoti nel 522 d.C. e nel 555 d.C. completeranno la distruzione della mitica città⁷.

Le Olimpiadi rinacquero per volontà del francese Pierre de Fredi barone De Coubertin⁸ che riuscì nell'intento di realizzare, nel 1896 ad Atene, la I Olimpiade dell'età moderna⁹, dopo il fallito tentativo (nel 1859) del magnate greco Evangelis Zappas e quello, meglio riuscito, del mecenate Giorgio Averoff che, nel 1875, finanziò dei Giochi da svolgersi nel parzialmente ripristinato Stadio panatenaico di Licurgo ed Erode¹⁰.

Questa memoria del tempo storico sportivo ci ricorda anche le romane naumachie, le attività venatorie, gli incontri gladiatorii, il pancrazio e i luoghi deputati al loro svolgimento: dal Colosseo romano all'arena tunisina di El Djem, fino a quelle sparse in tutto il bacino del Mediterraneo. Tutte attività che a Roma assunsero un fortissimo valore politico volto alla canalizzazione del consenso, così come è ben riassunto nel motto *panem et circenses*¹¹.

Allo stesso modo, la cavalleria con i suoi tornei ci riporta alla dimensione sportiva della società feudale, mentre la quintana e il calcio fiorentino testimoniano

la memoria agonistica del Rinascimento, durante il quale la ginnastica acquisì più precisi caratteri pedagogici nella Ca' zoiosa di Vittorino da Feltre¹² e medico-sanitari con il *De arte gymnastica* (1569) del medico forlivese Girolamo Mercuriale¹³, per culminare nella *Ratio studiorum* dei Gesuiti (1599) che codificava le norme per lo svolgimento delle attività fisiche nei collegi della Compagnia¹⁴.

Sarà poi Thomas Arnold¹⁵, rettore del collegio di Rugby, nel 1828, a dare vita al modello di sport educativo che caratterizza ancora oggi l'educazione britannica e quella americana, gettando le basi per la diffusione dell'istruzione obbligatoria nell'Europa del XIX secolo e per il sorgere delle scuole di ginnastica e delle prime società sportive (spesso legate all'educazione militare con i battaglioni scolastici) che saranno l'*humus* dei nazionalismi ottocenteschi e delle loro propaggini dittatoriali fino alla seconda metà del XX secolo.

Le Olimpiadi moderne e i grandi eventi sportivi internazionali sono, effettivamente, dal 1896, la cartina di tornasole della storia contemporanea e spesso dicono più di quanto quest'ultima non faccia¹⁶. Il mancato svolgimento delle edizioni del 1916, del 1940 e del 1944 ricorderanno per sempre, ad esempio, il tempo delle due guerre mondiali che comportarono anche l'esclusione della squadra tedesca alle Olimpiadi di Anversa del 1922 e dei Tedeschi e dei Giapponesi da quelle di Londra 1948.

Le Olimpiadi assunsero presto il ruolo di vetrina mondiale di sopiti malesseri sociali e politici¹⁷. Così accadde ai Giochi messicani del 1968 con il saluto a pugno chiuso degli Americani neri, Thomas C. Smith e John Carlos, in segno di protesta contro la politica razziale in U.S.A., ma anche all'Olimpiade di Monaco del 1972 ricordata per il drammatico eccidio di atleti israeliani come conseguenza del conflitto arabo-israeliano.

Si percepisce l'importanza di questa storia olimpica come specchio delle tensioni mondiali anche ripercorrendo le vicende dei vari boicottaggi che colpirono questo grande evento sportivo e mediatico. A Montreal '76, per esempio, non parteciparono i Paesi africani ma i boicottaggi più famosi sono quello americano a Mosca '80 e quello sovietico a Los Angeles '84 che molto dicono dei problemi mondiali dell'epoca.

A questo proposito vanno ricordati l'impegno profuso dal Comitato Olimpico Internazionale per risolvere, sotto l'insegna della fratellanza sportiva, difficili attriti internazionali, i conseguenti tentativi di far sfilare una 'squadra' tedesca sotto la bandiera olimpica a Melbourne nel 1956 e di comporre un'unica delegazione cinese con atleti provenienti da Formosa (Repubblica di Cina) e dalla Repubblica Popolare Cinese a Barcellona nel 1992.

D'altro canto, dopo la dissoluzione dell'U.R.S.S., vennero riammessi i tre Stati baltici e fecero il loro ingresso ai Giochi le Repubbliche europee ed asiatiche ex sovietiche così come la Germania unificata e gli Stati balcanici già componenti

della scomparsa Jugoslavia.

In questo modo i grandi avvenimenti sportivi hanno assunto un carattere planetario e lo sport è diventato “el tema de nuestro tiempo”, secondo l’intuizione di José Ortega y Gasset¹⁸ e di José Maria Cagigal¹⁹ che hanno collocato lo sport alla base della cultura umana per la gratuità e la soddisfazione della prestazione prima ancora che per il lavoro cui si è costretti in vista di un rendimento.

Altro fattore determinante nella comprensione di questo fenomeno è la strumentalizzazione dello sport ad opera dei regimi totalitari e democratici. Se il Fascismo si esaltò con le vittorie ai Mondiali di calcio del 1934 e le 22 medaglie alle Olimpiadi di Berlino, così è accaduto anche nell’ex Unione Sovietica (che da Helsinki ’52 è sempre stata nelle prime posizioni del medagliere olimpico) e nella oggi scomparsa D.D.R. con le sue mirabolanti affermazioni sportive e, sia pur con diversi accenti, negli Stati Uniti e in altre democrazie occidentali.

A questo proposito non è superfluo ricordare il ruolo politico svolto dagli allenatori africani nelle loro terre d’origine, dopo aver frequentato la Scuola superiore di educazione fisica di Lipsia, e dai tecnici dell’ex D.D.R. emigrati nei Paesi del cosiddetto Terzo Mondo dopo il dissolvimento di quella Repubblica nel 1989.

L’importanza della ‘conservazione’ della memoria storica sportiva

Oggi la memoria storica dello sport mondiale è costituita da un immenso giacimento televisivo che ha mosso i primi passi con il documentario *Olympia* della regista tedesca Leni Riefensthal²⁰, la quale utilizzò innovative tecniche di ripresa alle Olimpiadi berlinesi dove la televisione fece la sua prima apparizione negli stadi con 14 unità mobili della Telefunken e della Daimler-Benz.

In Italia oltre al patrimonio dell’Istituto Luce e della RAI, disponiamo degli archivi della Reale Società Ginnastica di Torino, decana dei sodalizi sportivi italiani, della Cristoforo Colombo di Genova, della savonese Fratellanza Ginnastica, della Virtus Bologna, della Pro Patria e della Forza e Coraggio di Milano, della modenese Panàro e la veneziana Reyer grazie alle quali è nato il movimento sportivo nazionale²¹.

Lo studio di queste testimonianze storiche rientra nei fini istituzionali della Società Italiana di Storia dello Sport (S.I.S.S.) fondata a Firenze nel 2004 quale Sezione italiana del C.E.S.H. (European Committee for the History of Sport) e collegata con l’I.S.H.P.E.S. (International Society for the History of Physical Education and Sport).

La S.I.S.S. ha stretti rapporti con l’Archivio centrale dello Stato e quelli regionali, con l’archivio del C.O.N.I. e quelli federali sia a livello centrale che periferico e pubblica la collana *Quaderni dello Sport* contenente saggi e lavori monografici sulla storia dello sport e dell’educazione fisica.

Fra le molte attività istituzionali di questa Associazione si ricordano il convegno “Lo sport alla Grande Guerra” organizzato nel maggio dell’anno scorso a Firenze presso l’Istituto geografico militare in collaborazione con la Società italiana di storia militare ed il contributo dato nella compilazione del *Dizionario biografico dell’educazione 1800-2000* relativamente ai maggiori ginnasiari italiani: dal fisiologo torinese Angelo Mosso che coltivò vasti interessi culturali compresa l’archeologia, allo svizzero-torinese Rodolfo Obermann, al medico bolognese Emilio Baumann, al campano Niccolò Abbondati, al genovese Francesco Ravano primo Presidente della Federazione ginnastica fondata nel 1869²².

In quasi tutti i Paesi del mondo, in ambito universitario, vi sono cattedre di diritto sportivo, di medicina dello sport e corsi di laurea per la formazione di personale docente e di tecnici dello sport, così come è vivo l’interesse degli studiosi di storia contemporanea e di sociologia per quanto riguarda l’influenza che lo sport esercita sulla nostra società. L’evoluzione delle tecniche sportive, delle attrezzature, dell’impiantistica e delle metodologie di allenamento sono il frutto di studi e ricerche mediche, psicosociali e tecnologiche con riflessi anche nella vita quotidiana.

In questo fervore culturale è quasi del tutto assente in Italia, tranne rare eccezioni, l’insegnamento della storia dello sport e dell’educazione fisica nei corsi di laurea in Scienze motorie, una scelta che penalizza fortemente l’identità di un insegnamento che ha avuto come docenti Bruno Zauli, Michele Di Donato, Eugenio Enrile, Michele Bartoli ed Eugenio Ferrauto ... ma questa, è il caso di dirlo, è un’altra storia²³.

*Salvatore Finocchiaro, già Dirigente Superiore del M.P.I., è socio fondatore della S.I.S.S. Società Italiana Storia dello Sport.

Note

¹Kent 1996, 322.

²Anche il tempo storico ha ritmi più o meno veloci. Esempi di ‘velocizzazione’ del ritmo storico possono essere considerati la scoperta dell’America da parte di Cristoforo Colombo e la Rivoluzione francese mentre, generalmente, segnano ‘pause’ lunghe di questo ritmo i periodi che seguirono i grandi conflitti armati.

³Timeo, storico greco (ca. 356 - 260 a.C.). Diffuse e in certo modo impose il ciclo delle Olimpiadi come base del computo cronologico.

⁴Pausania dedica quasi esclusivamente il V e VI libro della *Periegesi* (II secolo d.C.) ad Olimpia e ai suoi Giochi con descrizione degli annessi monumenti e impianti.

⁵Sull’argomento si vedano, in particolare, Grifi 1981; Manciola 1987; Angeli Bernardini 1988; Pescante, Mei 2003.

⁶Durante l’edizione del 196 a.C. di questi Giochi, il console Tito Quinzio Flaminio proclamò l’autonomia delle città greche dopo aver sconfitto Filippo V di Macedonia.

⁷Aledda 1991; Pescante, Mei 2003.

⁸Pierre de Fredi barone De Coubertin (Parigi 1863 – Ginevra 1937). Letterato, storico e pedagogista francese, è il fondatore dei Giochi olimpici moderni e fu il primo Presidente del Comitato Internazionale Olimpico dalla sua fondazione fino al 1925. Il C.I.O. fu fondato a Parigi il 23 giugno 1894, ha tuttora sede a Losanna e ad esso aderiscono 205 Comitati olimpici nazionali e 33 Federazioni sportive internazionali essendo il vertice del movimento olimpico mondiale. Dal 20 ottobre 2009, quale organizzazione non governativa, gli è stato riconosciuto dall’Assemblea Generale dell’O.N.U. lo *status* di ‘osservatore’.

⁹Boulongne 1975.

¹⁰Ferretti 1952, 131.

¹¹Si ricordano i saggi di Paul Veyne (Veyne 1984) e Karl-Wilhelm Weeber (Weeber 1986).

¹²Vittorino Rambaldoni da Feltre (Feltre 1373/1378 - Mantova 1446). Umanista e pedagogista fondò a Mantova nel 1142 la Casa giocosa per l’educazione dei figli del Gonzaga proponendo un modello di educazione fondata sul riconoscimento della personalità psicofisica dell’educando. Cfr. Ulmann 1968.

¹³Girolamo Mercuriale (Forlì 1530 - 1606). Medico e filosofo, con la sua opera in 6 volumi *De Arte gymnastica* pose le basi della pedagogia dell’educazione fisica moderna. I primi tre volumi hanno carattere prevalentemente storico mentre gli altri tre sviluppano considerazioni igienico-pedagogiche sugli esercizi fisici per il loro valore preventivo e curativo (Mercuriale 1856).

¹⁴La *Ratio atque institutio Studiorum Societatis Jesus*, nella versione definitiva del 1599, compendia regole ed organizzazione dell’insegnamento nei collegi della Compagnia, dando ampio spazio ai giochi popolari e folkloristici in un disegno educativo che, recuperando il valore del corpo, ridimensiona la concezione ascetica.

¹⁵Arnold Thomas (Cowses 1795 - Oxford 1842). Educatore inglese, rettore del collegio di Rugby (dal quale ha preso il nome il gioco della palla ovale) fu il riformatore delle *public schools* inglesi introducendo nei programmi l’atletica leggera e gli sport.

¹⁶Aledda 1991.

¹⁷Arnaud, Riordan 1998; González Aja 2002.

¹⁸José Ortega y Gasset (Madrid 1883 - 1955), filosofo spagnolo.

¹⁹José Maria Cagigal (Bilbao 1928 - Madrid 1983), umanista e sportivo. Fu presidente dell’Asso-

ciazione internazionale delle Scuole superiori di educazione fisica e fondatore di quella madrilen. Autore di una vastissima produzione della quale si ricordano *Hombres y deporte* (1957) *Deporte, pedagogia y humanismo* (1966) *El deporte pulso de nuestro tiempo* (1972) *Cultura intelectual y cultura física* (1979), è riconosciuto come il “filosofo spagnolo dello sport”.

²⁰Leni Riefensthal (Berlino 1902 - Pocking 2003) è stata regista, attrice e fotografa. Autrice di film e documentari filonazisti, è considerata la madrina dell'estetica nazista. Dopo la guerra visse molto in Africa producendo opere cinematografiche e scritti sulle culture africane.

²¹Questi archivi conservano fotografie, giornali, verbali delle adunanze, manifesti, coppe, trofei, targhe, medaglie e diplomi spesso unici.

²² Per i nominativi e le attività si rimanda alla vastissima pubblicistica nazionale del Settore, gli Archivi centrale e periferici dello del CONI, dell'UNASCI “Unione Nazionale Associazioni Sportive Centenarie” fondata nel 2000 con sede a Torino presso la Reale Società Ginnastica. Nel corrente anno le Società aderenti sono 181.

²³ La trasformazione degli ISEF (Istituti Superiori di Educazione Fisica) in Corsi di Laurea in Scienze Motorie, ha trasferito l'autonomo insegnamento della Storia dell'educazione fisica e degli Sport in quello della Storia della pedagogia riducendone significativamente la specificità storico-culturale e tecnica.

Bibliografia essenziale

Aledda 1991 = A. Aledda, *Nel sacro recinto di Olimpia. Per una storia sociale dello sport*, Roma 1990.

Arnaud, Riordan 1998 = P. Arnaud, J. Riordan, *Sport et relations internationales (1900-1941). Les démocraties face au fascisme et au nazisme*, Paris 1998.

Angeli Bernardini 1988 = P. Angeli Bernardini (a cura di), *Lo sport in Grecia*, Roma - Bari 1988.

Boulongne 1975 = Y.-P. Boulongne, *La vie et l'œuvre pédagogique de Pierre de Coubertin (1863-1937)*, Montreal 1975.

Ferretti 1952 = L. Ferretti, *Olimpiadi (776 a.C.-1952 d.C.)*, Milano 1952.

Grifi 1981 = G. Grifi, Γυμναστική. *Storia dell'educazione fisica e dello sport*, Perugia 1981.

González Aja 2002 = T. González Aja (ed.), *Sport y autoritarismo. La utilización del deporte por el comunismo y el fascismo*, Madrid 2002.

Kent 1996 = M. Kent, *Dizionario Oxford di medicina e scienza dello sport*, (ed. it. a cura di P. Bellotti), Roma 1996.

Mancioli 1987 = D. Mancioli, *Giochi e spettacoli*, Roma 1987.

Mercuriale 1856 = G. Mercuriale, *Dell'arte ginnastica libri sei. Recati in prima volta in italiana favella dal sacerdote Giovanni Rinaldi da Forlì con note*, Faenza 1856.

Pescante, Mei 2003 = M. Pescante, P. Mei, *Le antiche Olimpiadi. Il grande sport nel mondo classico*, Milano 2003.

Ulmann 1968 = J. Ulmann, *Ginnastica, educazione fisica e sport dall'antichità ad oggi*, Roma 1968.

Veyne 1984 = P. Veyne, *Il pane e il circo. Sociologia storica e pluralismo politico*, trad. it., Bologna 1984.

Weeber 1986 = C.-W. Weeber, *Panem et circenses. La politica dei divertimenti di massa nell'antica Roma*, trad. it., Milano 1986.

*La Grecia classica nella memoria moderna:
viaggiatori italiani del dopoguerra*

Riassunto

Il viaggio in Grecia è una ricerca del tempo e della memoria, della storia collettiva ma anche di quella personale. Come declinavano l'esperienza di viaggio gli intellettuali italiani del dopoguerra? E, soprattutto, cosa restava di tanta retorica respirata durante il fascismo, al tempo della celebrazione di Roma e del suo primato?

Parole chiave: Grecia, viaggi, classicità, modernità.

Abstract

Travels to Greece are always a quest for time and memory, for collective and personal history. How did Italian writers perform their experience in the aftermath of the II world war? And what remained of fascist rhetoric regarding Rome and its supremacy?

Keywords: Greece, travels, classics, modern age.

Il viaggio in Grecia, cioè il suo resoconto scritto, è stato, nella sua evoluzione, uno strumento di esplorazione e comunicazione scientifica ma anche, e sempre più, un racconto inevitabilmente legato al vissuto dell'autore. Il tempo del viaggio è sempre personale, legato alla memoria del tempo oggettivo (la storia) ma anche di quello soggettivo (la coscienza). In più, nel caso greco, la forte presenza di concrete e visibili memorie antiche, oltre a quelle letterarie, ha condizionato la percezione del tempo in forma selettiva: l'antico contro il presente.

Vorrei qui soffermarmi sul tema del viaggio in Grecia dopo la seconda guerra mondiale e prima del turismo di massa¹.

Nell'Ottocento si era precisata un'idea di Grecia che riusciva a coniugare classicità e tempi presenti grazie alla guerra contro il Turco, che rinnovava l'interesse per l'Ellade tutta, quella antica con la sua civiltà e quella moderna con la sua fierezza, perché le memorie antiche sembravano riattualizzarsi nel tempo presente. Ma contemporaneamente, si formava uno schema antagonista, volto a svilire i Greci moderni, accusati di non avere più una goccia del sangue antico, a causa delle invasioni balcaniche. È su questa seconda lettura che poggiava la denigrazione

storica e persino biologica del popolo greco contemporaneo, a ridurre la necessità dell'impegno occidentale in quel fronte tanto complicato, soprattutto per timore dell'ingerenza russa nell'Egeo dopo il crollo degli Ottomani. Tale interpretazione si rivelò molto utile in relazione alla supremazia di Roma, in età fascista, quando l'antichità rinasceva forzatamente nel nuovo regime. Nel confronto, le memorie antiche condizionavano il tempo presente e viceversa, sancendo l'inferiorità greca rispetto a Roma tanto nel passato quanto nel momento attuale. La penetrazione di quest'immagine della Grecia fu capillare e l'assorbimento quasi inconscio: l'idea della pochezza della Grecia moderna pervade infatti molta parte della produzione letteraria colta, di viaggio o di erudizione, ad ampia diffusione, e si riscontra in grandi scrittori come Gabriele D'Annunzio, Emilio Cecchi, Alberto Moravia, Carlo Emilio Gadda o altri ora meno noti ma molto letti all'epoca. La guerra alla Grecia, naturalmente, portò poi alle estreme conseguenze lo svilimento dell'Ellade nella propaganda di ogni livello².

Ma – questa è la domanda – cosa restò, subito dopo il conflitto, della persuasione culturale del fascismo e dell'età precedente in relazione alla Grecia? Che memoria sopravvisse di quella costruzione artificiale e delle sue premesse culturali?

Nel dopoguerra, alcuni famosi personaggi si cimentano con il tema del viaggio in Grecia: uno storico dell'arte, Cesare Brandi, e quattro romanzieri, Giovanni Comisso, Riccardo Bacchelli, Lalla Romano, Alberto Arbasino. Vediamo dunque quale sensibilità li condusse prima in Grecia e poi a riflettere su quell'esperienza³.

Cesare Brandi

Cesare Brandi, grande studioso d'arte e fondatore dell'Istituto Centrale del Restauro, aveva già avuto modo di recarsi in Grecia, quando aveva visitato Rodi italiana nel 1938, per il suo incarico misto di Provveditore e Soprintendente. Passata la guerra, si impegnò in un viaggio di studio di cui volle dare testimonianza scritta in quello che si presenta come un affondo storico-artistico su alcuni luoghi significativi. Il libro è dedicato a Emilio Cecchi, autore a sua volta di un famoso resoconto di viaggio in Grecia⁴.

Lo storico dell'arte va essenzialmente alla ricerca dell'arte antica a Creta, Atene e Capo Sunio, Delfi, Olimpia, Micene e Mistrà. Poche sono le annotazioni sulla Grecia contemporanea, salvo qualche cenno a momenti della storia in termini molto generali. Se viene affascinato da Creta, sente di dover dire che la fortuna dell'isola fu di essere stata veneziana; Candia lo delude (“solita edilizia casuale, sbalestrata, priva di senso”); la “ottusa mentalità turca” lo infastidisce⁵. Quanto ad Atene, “lasciamola lì l'Atene città nuova”: ricorda che fu piccolissima nel Medioevo e poi troppo neoclassica e bavarese (al tempo del primo regno dopo l'indipendenza); avverte il “fastidio che procura di vedere l'Acropoli scattare su dai tetti dei falsi templi, dorici, ionici, corinzi, che il diavolo, tedesco, se li

porti”⁶. Una larvata ostilità verso il Tedesco gli deriva forse da memorie recenti, ma un'altra veloce annotazione fa emergere una consapevolezza più profonda di tutto il complesso rapporto della Germania con la Grecia. Se la prende infatti con chi pone la propria firma sulle rovine (non cita Lord Byron, il più famoso tra questi), “opera di balordaggine o di commemorazione inane”: di costoro non riesce a evocare un volto, ma tanto “saranno stati come quelli dei turisti tedeschi alla riscossa sulla terra dove si sentono ancora i dori (e furono dei barbari, infatti: c'è proprio da vantarsene)”⁷. L'ironia sulla discendenza dai Dori ci svela la conoscenza del tema del sangue nordico, che era servita a rendere più pura l'immagine della razza greca agli occhi del razzismo tedesco⁸.

Nessun ricordo esplicito della recente guerra italiana, se non in una rapida osservazione: “la mia immediata dichiarazione di italianità non ha mai provocato delusioni o sgarbi”, anche se poi pare quasi fiero di poter passare per americano per il suo aspetto⁹.

Le osservazioni più polemiche riguardano lo sconsiderato restauro di Arthur Evans a Cnosso, la presenza dei marmi del Partenone a Londra (che vorrebbe restituiti alla Grecia), e i lavori in corso nell'agorà, con tanto di anastilosi e ricostruzioni: “quel noioso agorà in cui vogliono ricostruire, infami, tutto lo Stoà, che fa venire i brividi solo a pensarci; e basta lo Stadio per capire cosa può venirne fuori”. Infatti lo Stadio olimpico viene paragonato allo Stadio dei marmi, celebrato perché “è tutto nuovo e non vuole sembrare antico”¹⁰. La polemica, naturalmente rivolta agli scavi americani nell'agorà, finisce così per salvare una gloria mussoliniana.

Il libro vuole essere anche una riflessione sulla storia e l'archeologia, e sul senso del tempo. L'epilogo è infatti un dialogo immaginario presso un muro di Olimpia in cui Brandi riflette sui monumenti antichi e su quelli moderni: “Le nostre rovine nascono come rovine, nascono per essere solo rovine”. La guerra recente e l'atomica gli danno il senso del nulla rispetto alla memoria che viene da lontano. Infatti “la nostra sfinge ha perso la memoria”. L'immaginario interlocutore obietta che “il tempo non passa, il tempo è il *logos*”, e se poi i moderni ritengono che tutto è destinato a cadere, a che serve dissotterrare le rovine? La conclusione è una speranza illusoria: “potessero ancora servire a dissotterrare l'uomo in noi stessi ...”¹¹. Il suo viaggio in Grecia è in conclusione un viaggio nella memoria che approda infine nell'atemporalità della natura umana e del suo senso profondo.

Giovanni Comisso

Lo scrittore trevigiano compì un tour classico (Atene, Olimpia, Argolide), il cui resoconto (corredato di belle foto, anche di Fosco Maraini), si pone letterariamente sulla scia dei predecessori, primo fra tutti Gabriele D'Annunzio. A Pyrgos (presso Olimpia) non sa trattenersi dall'imitarne persino la visita a una donna che offriva

le sue grazie per miseria, ma in questo caso è il suo compagno di viaggio – una sorta di *alter ego* –, e non lo scrittore (come nel caso del poeta Vate), quello che sdegna l'amplesso, e non per disprezzo (il dannunziano “disgusto evitato”, poiché la misera meretrice non l'aveva ricevuto) ma per tristezza (quella espressa in *Maia* sullo stesso tema delle donne di Patrasso). La donna, infatti, aveva avuto un figlio da un soldato italiano, e finché non fu preso dai Tedeschi era riuscita a sopravvivere con il suo aiuto¹². Questo non è l'unico accenno ai recenti fatti militari, qui descritti quasi con noncuranza: più avanti, infatti, Comisso ricorda anche un uomo che diceva di essere sopravvissuto alla fame solo grazie ai soldati italiani¹³. Fugaci cenni, dunque, alla recentissima guerra, in termini positivi dal punto di vista umano.

Lo scrittore precisa che esisteva per lui una “Grecia mentale, fatta di eroi, di sapienti, di tragedie, di poeti, di storici, di città perfette e di miti”¹⁴, come a prendere le distanze dalla Grecia reale. La descrizione, a partire dal viaggio per mare, è occasione per sciorinare tutte le sue conoscenze classiche. Ma poi l'approdo al Pireo è un impatto con un presente che appare del tutto orientale, in una confusione disordinata che ricalca l'arrivo di Gabriele D'Annunzio a Patrasso¹⁵: “avvertii subito che sotto quella superficie di Oriente vociante, tumultuoso, caotico si rivelava la presenza dell'Occidente ordinatore, come sotto a un'acqua infida si avverte la terra solida e sostenente”¹⁶. La giovane Teodora, che si offre di leggergli il destino, sorridendo gli svela “la decadenza della sua razza con una dentatura tutta artefatta tra acciaio e oro. Cadde ogni incanto ...”¹⁷: non si tratta solo di estetica, ma di sopravvivenza di una precisa rappresentazione di decadenza fisica, e anche morale, del popolo greco, assimilata in modo quasi naturale dalla retorica di età fascista.

Anche se poi Giovanni Comisso scrive che, nel suo confronto fra la Grecia mentale, cioè quella ricavata dai classici, e quella odierna, non si poteva convincere che quello fosse un popolo finito: “tanto le sementi quanto le razze persistono sempre in rapporto alla terra e non alle situazioni per così dire storiche”, e quindi secoli di invasioni non potevano prevalere sulle profonde forze di quella terra¹⁸. Uno sforzo di riflessione su anni di propaganda in cui la classicità greca era destinata a soccombere per far meglio rilucere quella romana.

Atene non gli dispiace: “non è ossessionante come Roma, dove i ruderi antichi riemergono a ogni passo tra il frastuono della vita moderna”¹⁹, e questa affermazione non è di poco conto dopo l'abbuffata collettiva di romanità.

“Qualsiasi traccia di costruzione romana mi diede subito un fastidio incredibile, come quando in una piazzetta di Atene scopersi un rifugio antiaereo costruito dai Tedeschi, durante quest'ultima guerra, e che nel suo aspetto monolitico e appuntito vagheggiava a una tomba micenea” (!)²⁰.

Nemmeno il periodo bizantino, con le sue chiese, gli suscita interesse, ma soltanto la Grecia antica vera e propria: “sono avido di quell’autentica Grecia e quanto oggi esiste come paesaggio o come elemento umano mi attrae, sempre con un riferimento a quel tempo, per coincidenze sopravvissute o per detrazioni o per annientamenti o per essere del tutto alterato”²¹. E in effetti la descrizione del quartiere disposto sotto l’Acropoli, la Plaka, gli produce grande adesione e lo prepara alla visione dell’Acropoli e del Partenone: “questo colle, questo tempio formano il fulcro di questa Grecia, che poco più grande della Sicilia e della Sardegna unite insieme, con una popolazione che non avrà mai superato quella di una metropoli moderna, è riuscita a essere madre per l’eternità di tutto il genere umano ragionevole”²².

La sua curiosità e un certo entusiasmo si risvegliano per la lingua, la cucina, il mare, il cielo, gli occhi comunicativi dei Greci.

Riccardo Bacchelli

Pochi anni dopo si reca in Grecia anche Riccardo Bacchelli, che fu anzi recidivo, perché a breve distanza andò in Grecia due volte²³. Due testi, due viaggi, ma un unico atteggiamento: anche per Riccardo Bacchelli il diario di viaggio è un’occasione per riflettere sul senso della memoria, in generale. A proposito dei ritorni, nel *Secondo viaggio* scrive: “si stenta a ravvisar luoghi e cose, a riscontrarli coi ricordi, a connettere la vista degli oggetti colla loro sembianza di quei giorni, la memore immagine con l’apparenza sensibile. Non son più quelli, vien fatto di dire ... La memoria è facoltà creativa, appunto in ciò che elegge e in ciò che scarta”²⁴. In questo, infatti, la memoria non è storia.

Osservando un monumento (brutto) a Eleftherios Venizelos a Creta, gli capita di cogliere la distanza fra il presente e gli eventi dei quali fu protagonista Venizelos e spettatore lui stesso: “tanto è singolare, e inattesa, e inattendibile, la sensazione dell’accorgersi che quanto fu da noi vissuto è diventato storia, è passato a storia irrevocabile, e ci strania e ci ha straniati non pur dai tempi che furon nostri, ma da noi stessi”²⁵. La memoria trasforma il tempo e la nostra coscienza.

E quanto al tempo politico più recente, cioè l’età fascista che lo vide non estraneo al regime (fu Accademico d’Italia), nei due viaggi non ce n’è traccia, come non c’è memoria di Roma. Eppure l’editore, nella prefazione al *Primo viaggio*, ricorda come nell’ultimo romanzo²⁶ Riccardo Bacchelli avesse trovato “la convergenza della grecità e del romanesimo nell’annuncio imminente della rivelazione cristiana”: relitto di un tema di ampia diffusione nello storicismo di età fascista, a larghe basi idealistiche.

In comune con la sensibilità precedente restano solo resti di una formazione letteraria: l’idea dell’archeologia come disturbatrice della poesia delle rovine, che

si legge infatti anche nei viaggi di Mario Praz e Alberto Moravia, compiuti negli anni Trenta²⁷.

A proposito del tumulo dei caduti a Maratona annota: “si sa che vi sono state ritrovate le loro ceneri. Questa stessa archeologica profanazione, sia la troppa familiarità confidenziale della odierna sistemazione ... ci scapitano e il carattere sacro del tumulo e la suggestione storica del luogo”²⁸. In maniera analoga, se la prende con “l’infatuazione archeologizzante dello Schliemann, quando fornì i denari per demolire la torre feudale eretta sui Propilei dal fiorentino e medievale duca d’Atene, Nerio Acciaioli. Demolizioni o ricostruzioni che siano, simili ripristini offendono la storia”²⁹. “La ricostruzione del portico di Attalo, non dubito archeologicamente esattissima, ripete l’irrimediabile carattere fittizio e posticcio del falso antico”³⁰. La memoria come ricostruzione, anche per lui come per Brandi, distrugge il senso profondo del tempo.

Contribuisce a disturbare il senso del divenire la modernità disordinata, come già scriveva Emilio Cecchi, ben presente anche a Riccardo Bacchelli che con lui aveva fondato *La Ronda*, ma proprio la modernità caotica diventa la cifra della forza evocatrice della memoria: il caos riduce i monumenti dell’antichità a

“ruderì e avanzi archeologici. Inoltre gli scavi, a cui è dovuta tanta parte della riscoperta archeologica, specie in Grecia, in più casi tanto giovano alla cognizione scientifica quanto sfavoriscono il ricupero di un sentimento vivente dell’antichità. Ma siccome riconoscere un fatto non importa subirlo ed acconciarvisi passivamente, mi proposi di assumere ciò che di più frastornante e ingombrante ha la presenza clamorosa della città moderna, come termine opposto e come misura, nel fatto, della forza evocatrice che hanno quei ruderì, superstiti a tante distruzioni e spoliazioni, a cui fu sottoposta nei secoli la terra dell’Ellade, nobilissima fra le più nobili”³¹.

La memoria del tempo si fa così scontro tra opposti.

Però a Cnosso distingue, dimostrandosi ben aggiornato: “l’Evans, ostinato nel suo sconsiderato e indiscreto e ingombrante metodo, li ha fatti ricostruire e integrare e raffazzonare con più fastidio che utilità”. Creò insomma un “falso antico ... a turbare e distruggere la suggestione storica e fantastica”. Al contrario, gli scavatori italiani, insigni studiosi, precursore lo Halbherr ... “si regolano secondo i principi più intelligenti e più severi”³². La memoria ha bisogno di immaginazione, senza nulla togliere alla scienza, purché sia lasciata libera. Così lo disturba il nome dei luoghi classici ora sviliti, “sommersi nei quartieri di città moderna, avviliti nel polverio del traffico”³³.

Riccardo Bacchelli non rifiuta il ricordo della guerra: in un fugace accenno compiangere la grande fame patita dagli abitanti delle isole³⁴. Probabilmente qui

emerge il ricordo letterario di Alberto Savinio, che aveva affrontato il tema nel racconto *Fame ad Atene* del 1943, precoce riflessione sulla Grecia al tempo della guerra combattuta: a modo suo, Alberto Savinio reagiva alle notizie di cronaca opponendo alla fame uno strepitoso elenco di leccornie greche, a lui ben note dall'infanzia. Vede poi, alla fine del racconto, gli Ateniesi morti che si aggiravano per la città, come in una vivente città morta, immagine che gli veniva da un'autocitazione letteraria e personale: nell'opera *L'infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941), che rappresenta il suo vissuto di bambino italiano nato in Grecia, aveva descritto infatti una rappresentazione della *Città morta ad Atene* con protagonista Eleonora Duse.

Tornando a Bacchelli, significativa è anche una testimonianza del buon ricordo dell'Italia registrato in Grecia:

“della quale nazione voglio dire soltanto questo: che avendo ormai girata la maggior parte della Grecia terrestre e insulare, non ho mai incontrata persona, di qualunque ceto fosse, che in parole e fatti non mostrasse e non tenesse a mostrare animo amico dell'Italia e degli Italiani, con una umanità e civiltà di modi e di sentimento tanto più significativi quanto più popolane e semplici”³⁵.

Quando poi parla di Salonicco, dove le retate naziste decimarono la popolazione ebraica, ben diversi sono i toni, e molto forte la presenza della storia recente “l'immensurabile e trascurata pena e disgrazia di moltitudini, trasferite, come si dice oggi, ed eliminate, come non s'avrebbe mai più dovuto sentir dire: e invece ...”³⁶.

Lalla Romano

Un breve viaggio in Grecia fu compiuto anche da Lalla Romano, che lo ricorda in un libro di notevole spessore³⁷. La memoria soggettiva e quella oggettiva si intrecciano: il viaggio è proprio un diario, e i tempi dell'io sono scanditi anche dallo stato di salute della scrittrice che si fa così stato della coscienza³⁸. Il modello è, anche per lei, il resoconto di viaggio di Emilio Cecchi, esplicitamente citato³⁹.

La Grecia è vista come un luogo atemporale “un paradiso senza ritorno” ... “non c'è ansia in noi, siamo qui come da sempre, come se potessimo tornare qui sempre”⁴⁰. La sua è una ricerca dell'antichità, e ad Argo si esprime esattamente come Sigmund Freud ad Atene: “Argo; anche Argo, dunque, esiste veramente”⁴¹. Il moderno le dà fastidio: Eleusi la delude per via delle ciminiere, Atene sembra Vienna ed è forse turca⁴². Persino la guida le è inizialmente antipatica per il tentativo di apparire occidentale come i visitatori⁴³: osservazione questa che ribadisce la diversità dei Greci, nel loro carattere tradizionalmente inteso come levantino,

forse unica traccia di una visione prebellica. Quanto ai fatti recenti, un rapido aneddoto fa risaltare la positiva immagine degli Italiani, dimostrando l'evidente sorpresa dell'assenza di rancore per i fatti recenti⁴⁴. Un rapido e triste accenno ai fatti di Cefalonia le viene spontaneo osservando alcuni Tedeschi (“non so se mi sembrano più pietosi o sinistri”⁴⁵).

A sancire comunque la chiusura di un'epoca, spicca la definitiva rimozione delle memorie romane, come in Giovanni Comisso: a Corinto, “la maggior parte delle rovine è romana; e niente è più uggioso, greve e pacchiano del fasto imperiale romano, qui come ad Atene, e dovunque in Grecia. Ci si vergogna di esso, come del cattivo gusto di parenti arricchiti”⁴⁶.

Una totale *metabolé* rispetto al clima della romanità fascista, trionfante e dominatrice.

Alberto Arbasino

Anche Alberto Arbasino volle lasciare le sue memorie di Grecia anche se a notevole distanza dal viaggio compiuto nel 1960, in una sorta di secondo viaggio nella propria scrittura e nelle proprie memorie⁴⁷. In occasione delle Olimpiadi di Roma, Alberto Arbasino fugge dalla capitale italiana e si reca in Grecia con un gruppo di amici piuttosto snob, comunque colti, visitando Atene, Micene, Olimpia, Mikonos. Decisamente interessato agli spettacoli (assiste a una *Norma* con la Callas a Epidauro), il suo sguardo generale sulla Grecia scivola in superficie, mirando a una frivolezza briosa che spesso, francamente, annoia⁴⁸. “Dove si va? Perché si è venuti? Prima di tutto per ragioni di antichità classiche, sospinti da ricordi liceali che non perdonano”⁴⁹.

Riguardo all'Acropoli e alle rovine non esprime molto interesse, esclusi il Partenone, i Propilei e l'Eretteo: nessun *pathos* per Pnice, Areopago, il Colle delle Ninfe, il Filopappo e il Licabetto “faticosissimi da salire e anche inutili”⁵⁰. A Delfi lamenta il necessario ricorso alla fantasia per leggere le pietre rimaste; la fonte Castalia “è un vero sberleffo al cliente babbeo, perché forse non è lecito farlo camminare per mezzo chilometro con promesse vaghe per poi metterlo di fronte a un filo d'acqua e basta, in un dirupo disagiata”. Ma chissà che grande poesia, se avessero avuto le fonti del Clitumno o le cascate di Tivoli⁵¹. Naturalmente il suo è un dialogo sottinteso con i predecessori, con quegli scrittori di viaggi in Grecia ormai imprescindibili come modello: il Museo Nazionale e le sale su Micene gli evocano “la *Città morta* dell'Imaginfico”; il museo Benaki lo entusiasma per le testimonianze bizantine, di cui “rimane pochissimo in giro” tranne pochi “monasteri coi loro mosaici superstiti e le loro cellette restaurate dagli enti turistici (e chissà quali opinioni cliniche di Cesare Brandi)”⁵².

Varie sono le osservazioni sul cibo, che lo disgusta, e sulla gente. Ad Atene

la Plaka è per lui un quartiere misero paragonato con molta buona volontà a Montmartre. Quanto alla gente, “una desolata meridionalità ... una folla così umile, allegra, pulita, gentile, sottomessa da secoli all’arbitrio del potere, che fa quasi tenerezza. Ma che malinconia, deprimente e psichica”⁵³. Si salva solo il Partenone:

“mangiando ogni tanto un’orribile polpetta, tra i vecchi rassegnati che fanno saltare fra le dita i rosari di finta ambra; e tante vedove nere coi loro veli sventolanti; e i popi dappertutto ... fra l’architettura asiatica e il caldo africano, i mercanti di roba fumante e ripugnante, i negozi moderni d’aspetto ingenuamente svizzero ... il Partenone appare continuamente là in alto o si apposta in fondo a tutte le strade crepuscolari”⁵⁴.

Sembra proprio aver interiorizzato l’immagine orientale e decadente che della Grecia contemporanea vollero dare molti scrittori, o per contrapposizione all’antico, o per inferiorità rispetto a Roma, antica e moderna. Della contemporaneità più recente, un ricordo fugace del 28 ottobre (1940), giorno della dichiarazione di guerra dell’Italia alla Grecia (lo stesso della Marcia su Roma nel 1922), gli viene dal nome di una nota via ateniese⁵⁵. Non mancano infine le riflessioni stravaganti sull’eredità del classico di stampo meramente estetizzante:

“accademizzando sulla stoà, fra retori ed efori onorari, ci si domanda oziosamente se siano dovuti a Natura o a Cultura gli irremovibili parametri del Bello e del Brutto che persistono fissi attraverso tutte le perversioni e baggianate del Gusto. E perdura quindi una certa ammirazione per questo Immaginario che forse ha del tutto inventato delle proporzioni corporee in seguito verificate per lo più in California. O si potrebbe presumere che gli ‘scorfanetti’ di Pasolini siano razzialmente discesi da avi ammirati da Winckelmann e Canova per gamba lunga e pettorali armoniosi e addominali impeccabili? E Sileno? E Darwin? E la Teoria Negativa? Ma «une presence» (esclamazione già in esclusiva per le situazioni molto “numinose”) poi si sentirà ripetere diffusamente davanti a qualunque mucchio di stracci o cocci squallidissimi in tante future mostre. Ils sont partis, oui, oui”⁵⁶.

In conclusione, il viaggio in Grecia è per tutti gli autori citati l’occasione per riflettere sul rapporto tra il tempo e la sua percezione, declinata in termini di nostalgia o di ricezione pienamente culturale o anche banalmente estetica. Qualche inconsapevole ripresa di temi culturali precedenti si presenta piuttosto come ricercata adesione a modelli letterari. E di tanta elaborazione ideologica operata sul ricordo dell’antico al tempo del fascismo restano solo un senso di vago pudore nei confronti della guerra italiana alla Grecia, un sentimento anti-tedesco

e il rifiuto dell'estetica romana di cui l'Italia si era abbondantemente nutrita. Lo stesso fastidio provato da Giovanni Comisso non è che una forma di affettazione ben lontana dal simile atteggiamento, espresso con parole ben più taglienti, di Mario Praz⁵⁷.

Si tratta insomma di una totale destrutturazione del ricordo con risemantizzazione della Grecia attraverso il ritorno preponderante alla classicità, ripensata nostalgicamente attraverso la poesia del ricordo. Non c'è spazio neppure per la scienza archeologica, che a volte disturba il flusso soggettivo della ricerca del tempo perduto. È un'antichità quasi privata del contesto e ricollocata nel mondo ovattato del tempo della memoria, un tempo eterno, che si fa universale attraverso la rimozione di quello più recente.

*Alessandra Coppola è docente di Storia greca presso l'Università degli Studi di Padova.

Note

¹Oggi infatti si scrive ancora di Grecia, ma a uso turistico o informativo-documentario, si pubblicano cioè più guide che vera letteratura di viaggio, oppure lavori di analisi sociale. La crisi economica ha attirato l'attenzione di molti, fra cui, per esempio, un artista come Vinicio Capossela, che ha usato la musica come chiave di lettura della trasformazione dei nostri giorni in *Tefteri*, che significa libretto dei conti (Milano 2013).

²Su tutto questo, con esame della letteratura di viaggio, vd. Coppola 2013; cfr. Coppola 2016.

³Recenti sintesi e valutazioni letterarie di queste letture, con diversa selezione degli autori, si trovano in Urbani 2011 ed Esposito 2016. Per un inquadramento del periodo storico (il primo dopoguerra) vd. Sabbatucci, Vidotto 1997 e, in generale, Isnenghi 1997.

⁴Cecchi 1936. Il titolo derivava da un noto quadro di Guercino nella rilettura di Poussin (non a caso lo stesso Cesare Brandi evoca il pittore francese alle pp. 143-144, come aiuto per recuperare “una classicità sognata ma confinata nel rudere”); vd. Coppola 2013, 130-131.

⁵Brandi 1954, 1; 13; 14.

⁶Brandi 1954, 48-49.

⁷Brandi 1954, 69-70 (comunque legge anche il nome di un italiano).

⁸Vd. p. es. Schnapp-Gourbeillon 1992, 50.

⁹Brandi 1954, 85.

¹⁰Brandi 1954, 55-57: Marmi Elgin; 48: agorà, stoà (al maschile nel testo) e stadio.

¹¹Brandi 1954, 146-148.

¹²Comisso 1954, 62-71. Gabriele D'Annunzio descrive un'esperienza simile nei *Taccuini* di viaggio per il 1° agosto: vd. Cimini 2010, 42.

¹³Comisso 1954, 80.

¹⁴Comisso 1954, 12.

¹⁵Comisso 1954, 18-21; Coppola 2013, 119-121.

¹⁶Comisso 1954, 21.

¹⁷*Ibidem.*

¹⁸Comisso 1954, 49.

¹⁹Comisso 1954, 25.

²⁰*Ibidem.*

²¹Comisso 1954, 26.

²²Comisso 1954, 36.

²³Bacchelli 1959a; Bacchelli 1963.

²⁴Bacchelli 1963, 89.

²⁵Bacchelli 1963, 76.

²⁶Bacchelli 1959b, sulla vita di san Francesco vista dalla parte del padre.

²⁷Coppola 2013, 127-134.

²⁸Bacchelli 1959a, 13.

²⁹Bacchelli 1959a, 25.

³⁰Bacchelli 1959a, 26.

³¹Bacchelli 1959a, 19-20.

³²Bacchelli 1963, 58-59. Su Federico Halbherr vd. La Rosa 1986.

³³Bacchelli 1959a, 20.

³⁴Bacchelli 1959a, 30.

- ³⁵Bacchelli 1963, 50.
³⁶Bacchelli 1959a, 65.
³⁷Romano 1960. Il viaggio fu compiuto dal 17 al 25 aprile 1957.
³⁸Cfr. Ponti 2012, che riflette proprio sul confronto tra cronologia oggettiva e sensazione soggettiva dell'autrice.
³⁹Romano 1960, 40 (le pagine citate sono dell'ed. Einaudi, Torino 1974).
⁴⁰Romano 1960, 44.
⁴¹Romano 1960, 62. Per Freud vd. Coppola 2013, 112.
⁴²Romano 1960, 29; 34.
⁴³Romano 1960, 28. Anche il suo blando patriottismo (p. 29) viene bollato come fascistico, però poi, a p. 64, la scrittrice si dimostra pentita di questa antipatia.
⁴⁴Romano 1960, 45.
⁴⁵Romano 1960, 19.
⁴⁶Romano 1960, 58.
⁴⁷Le foto pubblicate sono d'epoca e sono di Giacomo Pozzi Bellini.
⁴⁸Di diverso parere Lago 2007.
⁴⁹Arbasino 2006, 32.
⁵⁰Arbasino 2006, 35.
⁵¹Arbasino 2006, 85-87.
⁵²Arbasino 2006, 41-42.
⁵³Arbasino 2006, 15-20.
⁵⁴Arbasino 2006, 21.
⁵⁵Arbasino 2006, 36. Sul significato simbolico del 28 ottobre vd. Coppola 2013, 9-14.
⁵⁶Arbasino 2006, 40.
⁵⁷Coppola 2013, 127-128.

Bibliografia essenziale

- Arbasino 2006 = A. Arbasino, *Dall'Ellade a Bisanzio*, Milano 2006.
 Bacchelli 1959a = R. Bacchelli, *Viaggio in Grecia*, Milano-Napoli 1959.
 Bacchelli 1959b = R. Bacchelli, *Non ti chiamerò più padre*, Milano 1959.
 Bacchelli 1963 = R. Bacchelli, *Secondo viaggio in Grecia*, Milano-Napoli 1963.
 Brandi 1954 = C. Brandi, *Viaggio nella Grecia antica*, Firenze 1954.
 Cecchi 1936 = E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, Milano 1936.
 Cimini 2010 = M. Cimini (a cura di), *D'Annunzio, Boggiani, Hérelle, Scarfoglio. La crociera della «Fantasia». Diari di viaggio in Grecia e nell'Italia meridionale (1885)*, Venezia 2010.
 Comisso 1954 = G. Comisso, *Approdo in Grecia*, Bari 1954.
 Coppola 2013 = A. Coppola, *Una faccia una razza? Grecia antica e moderna nell'immaginario italiano di età fascista*, Roma 2013.
 Coppola 2016 = A. Coppola, *L'immagine della Grecia in età fascista*, in "Anabases", 23, 2016, pp. 169-174.
 Esposito 2016 = R. Esposito, *Mito e storia nei viaggiatori italiani in Grecia del Novecento*, Atene 2016.
 Isnenghi 1997 = M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Roma-Bari 1997.
 Lago 2007 = P. Lago, *Anatomia di viaggi: "Fratelli d'Italia" e "Dall'Ellade a Bisanzio" (su alcuni aspetti della satira menippea in Arbasino)*, in "Studi novecenteschi", 1, 2007, pp. 243-256.

La Rosa 1986 = V. La Rosa, *Federico Halbherr e Creta*, in *L'archeologia italiana nel Mediterraneo fino alla seconda guerra mondiale*, a cura di V. La Rosa, Catania 1986, pp. 53-72.

Ponti 2012 = P. Ponti, *Immemoriale è la storia dei monti e del mare. Tempo spazio e memoria nel "Diario di Grecia" di Lalla Romano*, in "Critica letteraria", 3, 2012, pp. 533- 548.

Romano 1960 = L. Romano, *Diario di Grecia*, Padova 1960.

Sabbatucci, Vidotto 1997 = G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Storia d'Italia. Vol. 5: la Repubblica (1943-1963)*, Roma-Bari 1997.

Schnapp-Gourbeillon 1992 = A. Schnapp-Gourbeillon, *L'invasione dorica si è verificata?*, in *La Grecia antica*, a cura di C. Mossé, Bari 1992, pp. 47-61.

Urbani 2011 = B. Urbani, *Viaggi in Grecia tra illusione e realtà (Ottocento e Novecento)*, in "Philologia Studia Universitatis Babeş-Bolyai", 56, 2, 2011, pp. 15-28.

*Fili di seta intrecciati nel tempo
dalle tombe del IV millennio a.C. ai computer digitali*

Riassunto

La seta accompagna la storia umana dalla domesticazione del baco da seta, avvenuta nell'antica Cina. Quando questa fibra arrivò nel mondo occidentale nel XII secolo lungo i sentieri della Via della Seta, la sua lavorazione promosse la crescita tecnica ed economica europea. Macchine avanzate, sviluppate per la prima volta in Italia, col tempo si diffusero verso nord. Nella prima metà del XVIII secolo furono replicate in una delle prime fabbriche inglesi, la quale fu poi un modello per la rivoluzione industriale. Contemporaneamente in Francia i telai da seta evolsero nelle prime macchine programmabili. Successivamente le loro soluzioni tecniche ispirarono quelle dei primi computer meccanici ed elettronici, che hanno contribuito ad avviare la società dell'informazione contemporanea.

Parole chiave: seta, telaio, macchina programmabile, scheda perforata.

Abstract

Silk accompanies human history since the domestication of silkworm in ancient China. When it arrived in the Western world in the twelfth century on the paths of the Silk Roads, its production promoted technical and economical growth. There, advanced machines were first developed in Italy, whence they spread northward. They were replicated in an early English factory, which later was a model for the Industrial Revolution. Silk looms evolved into early programmable machines in France. Their concepts later inspired mechanical and electronic computers, which started our modern information society.

Key-words: silk, loom, programmable machine, punched card.

La seta in Cina

La seta occupa un posto speciale nella storia dell'uomo per ragioni che vanno molto al di là dell'aspetto prezioso e dell'elevato valore che la hanno resa da sempre un tessuto distintivo di rango sociale ed un simbolo di potere e ricchezza. Usata già in epoca antichissima, ha avuto sorprendenti influenze sulle tecnologie più avanzate, fino a quelle che oggi chiamiamo *high-tech*.

L'uomo iniziò a filare le fibre e a tessere i tessuti sistematicamente in epoca neolitica, almeno 8000 anni fa in Mesopotamia, usando fibre vegetali, in particolare lino e canapa, mentre i primi telai cinesi dei quali si ha notizia apparvero nella cultura Hemudu, sviluppatasi nello Zhejiang, intorno a 6000 anni fa. I più antichi reperti in seta sono di poco successivi, essendo stati prodotti dalla cultura Yangshao dello Henan, pure in Cina, intorno al 3630 a.C.¹. La produzione di seta di ottima qualità fu resa possibile dall'addomesticamento del baco *Bombyx mori*, avvenuto nel IV millennio a.C., dal quale si ottennero bozzoli integri e bave lunghe e regolari. Oltre a ciò, la manipolazione del filamento, quasi invisibile, nell'operazione di torcitura che forniva il filato, era certamente meno accessibile della filatura delle fibre vegetali, la quale infatti fu inventata indipendentemente da più culture anche in aree lontanissime tra loro. La tessitura della seta cinese in tempi così remoti costituì quindi uno sviluppo tecnico straordinario.

I Cinesi erano ben consci dell'unicità della loro invenzione e del suo valore economico e a lungo custodirono gelosamente come segreti l'allevamento del baco e la lavorazione della seta (*fig. 1*). Infatti, benché fosse tessuta anche in altre paesi orientali, in particolare nella valle dell'Indo dal 2450 a.C., veniva lì impiegata seta selvatica, ovvero bozzoli dai quali la farfalla era uscita forandoli e tagliando il filamento in corti spezzoni, cosicché se ne otteneva un tessuto prezioso sì, ma non quanto quello cinese². Il valore della seta cinese era tale da motivare il commercio a grande distanza, provato dai ritrovamenti in una tomba egizia del 1070 a.C.³ e da quelli appartenuti a Dario III di Persia, verso la metà del IV secolo a.C.

Qin Shi Huangdi (259–210 a.C.) fu l'imperatore che fece costruire l'esercito di terracotta a guardia della propria tomba a Xi'an. Dopo che egli pose fine al periodo dei Regni Combattenti ed unificò la nazione nel 221 a.C., la Cina visse un'epoca di grande splendore sotto la dinastia Han, quando furono sviluppate varie innovazioni tecnologiche destinate ad avere un impatto profondo sulla storia dell'uomo. Già dal terzo secolo a.C. i Cinesi erano capaci di ricavare acciaio fuso per decarburazione della ghisa e in seguito sapevano temprarlo con un processo che rimase sconosciuto in Occidente per molti secoli. Sotto gli Han furono inventati l'aratro a vomere e versoio e la seminatrice automatica, che garantirono un forte aumento della produzione agricola. Nel 105 d.C. fu codificata la produzione della carta per lisciviazione dei cascami di fibre tessili vegetali, ma probabilmente il processo era noto già da un paio di secoli. La carta sostituì la seta in molte applicazioni, così che quest'ultima poté essere esportata in maggiori quantità contribuendo sostanzialmente alle entrate statali. Non è nemmeno il caso di menzionare l'impatto che la carta avrebbe avuto sulla diffusione della cultura in oriente ed in occidente. Dal III secolo a.C. in Cina era usata la bussola magnetica e nel II secolo d.C. fu ideato il timone di poppa, che arrivarono in Occidente molti secoli dopo e che ebbero un

ruolo fondamentale nelle grandi esplorazioni oceaniche, avviate dai Cinesi circa un secolo prima degli Europei. Furono ideati strumenti scientifici come il sismografo e la sfera armillare e furono scritti trattati di alchimia e di matematica. Nel II secolo a.C. furono realizzati il gabinetto a sciacquane e impianti che sfruttavano il gas naturale come combustibile, anche questi molto prima che comparissero in Europa. In un'epoca di tale fermento tecnico, dal 200 a.C. furono migliorate le tecniche di tessitura della seta, ma al tempo stesso allevatori cinesi iniziarono a trafugare i segreti della lavorazione in Giappone, Corea (200 a.C.), Khotan (50 d.C.) e India (140 d.C.), ove le produzioni si consolidarono intorno al 300 d.C.⁴

Via della Seta e Islam

Fu sotto gli Han che la seta iniziò ad essere esportata in modo più sistematico verso Occidente. Nel 106 a.C. una missione cinese raggiunse la corte di Mitridate II nell'Impero Partico, avviando rapporti commerciali regolari tra i due paesi. In particolare la seta cinese veniva scambiata con cavalli iraniani. Da questi primi rapporti prese vita la Via della Seta, una millenaria rete di collegamenti tra i mondi cinese, mediorientale ed indiano, incardinata nella Sogdiana, che permise anche fecondi scambi culturali i quali produssero l'ampliamento mutuo delle conoscenze scientifiche e tecniche⁵. Il fatto che la via prese il nome della seta è emblematico di quale fosse il prodotto di maggior valore commerciato lungo quelle rotte (fig. 2). 272 anni dopo una missione romana raggiunse Luoyang, la capitale dell'impero cinese, e stabilì i primi contatti tra i due maggiori imperi mondiali del tempo, grazie ai quali le spezie e la seta iniziarono ad arrivare nel bacino mediterraneo, in cambio di prodotti sconosciuti in Oriente, quali il vetro soffiato⁶. A Roma la seta divenne presto un prodotto voluttuario scambiato a prezzi vertiginosi, simbolo di opulenza e oggetto di ostentazione, al punto che furono emanate leggi per limitarne l'uso, probabilmente più volte a proteggere la bilancia commerciale che a salvaguardare la moralità dei costumi, come invece scrissero vari autori dell'epoca. Le sue origini erano così misteriose per i Romani che secondo Plinio sarebbe stata ottenuta dalla lanuggine di alberi a lui sconosciuti⁷.

Nel Periodo dei Tre Regni, Ma Jung (200–265), il maggiore tecnologo cinese del tempo, sviluppò un telaio serico perfezionato, che permise di migliorare la produzione garantendo alla seta cinese una posizione di predominio nei mercati internazionali, nonostante la concorrenza di altri paesi produttori. Con l'affermazione dell'impero sasanide in Persia nel 226 ed il lungo scontro con Bisanzio, i commerci lungo la Via della Seta subirono una contrazione che rese più difficile e costoso l'approvvigionamento della seta in Occidente. Benché non sia certa l'autenticità della narrazione di Procopio che attribuisce a due monaci nestoriani il trafugamento dei bachi dalla Cina alla Costantinopoli di Giustiniano nel 552, fu

effettivamente in tale periodo che vennero avviate le prime forme di sericoltura, filatura e tessitura nell'impero bizantino. Ma tali attività faticarono a decollare, anche a causa dell'epidemia di peste che prostrò Bisanzio dal 542, sicché la produzione bizantina ebbe un ruolo economico limitato, con i migliori telai e tessitori raccolti a lavorare del complesso del Gran Palazzo di Costantinopoli, per produrre abiti di corte o da donare alle ambascierie straniere.

Tra il 600 e il 1100 la ripresa delle rotte commerciali accompagnò l'affermazione della seta cinese nei mercati internazionali durante le dinastie Tang e Song. Fu un nuovo periodo di prosperità e sviluppo, sostenuto dalla qualità delle produzioni cinesi, anzitutto della seta. La sua produzione fu industrializzata su grande scala e la Cina rafforzò la sua posizione di primo produttore mondiale.

Nel 751 la battaglia del fiume Talas, nell'attuale Kirgizstan, si risolse con la sorprendente vittoria degli Arabi Abbasidi e dei loro alleati sui Tang, allora l'impero più potente al mondo, con importanti ripercussioni nella storia dell'Asia centrale. Segnò di fatto la fine dell'espansione cinese verso Occidente e consolidò la presenza islamica in Asia centrale. La tradizione vuole che da prigionieri cinesi resi schiavi gli Abbasidi appresero vari segreti tecnologici, ed effettivamente la lavorazione della carta venne avviata a Samarcanda nel 751, per diffondersi in tutto l'Islam raggiungendo Toledo, nella Spagna moresca, nel 1085. Allo stesso modo entrarono nel mondo arabo le tecniche di sericoltura e tessitura della seta, che si affermarono a Kufa, in Iraq, e poi in altre città arabe fino in Spagna.

L'espansione mongola del XIII secolo sconvolse il mondo asiatico e mediorientale con distruzioni, devastazioni e carneficine. Nel 1219-21 furono rase al suolo floride e colte città dell'Asia centrale, come Bukara e Samarcanda, e nel 1258 venne distrutta Baghdad, la più splendida città islamica, con le sue biblioteche e istituzioni (fig. 3). Ma la *pax mongolica* permise anche di viaggiare sicuri sulle rotte dell'immenso impero transcontinentale, promuovendo scambi di beni, prodotti, idee e tecnologie. Fu così che si diffuse verso occidente il telaio da tessitura orizzontale cinese, più evoluto di quelli europei.

Diffusione nel mondo latino e crociate

La lavorazione della seta giunse nel Mediterraneo nel XII secolo, allorché tecniche bizantine, provenienti in particolare da Corinto e Tebe, e moresche furono importate a Palermo all'epoca di Ruggero II di Sicilia ed in Andalusia. La loro presenza vi è documentata dal 1147⁸. Poco dopo si affermarono a Catanzaro, che divenne il primo centro di produzione europeo, dotato di grandi strutture per la sericoltura (fig. 4). I teli, i merletti ed i pizzi di seta prodotti nella città erano portati agli empori di Reggio Calabria, ove erano acquistati dai mercanti delle repubbliche marinare italiane, dagli spagnoli e dagli olandesi per essere distribuiti in tutta

Europa, e la città divenne il fornitore della Curia Romana. Quando Costantinopoli fu saccheggiata nel 1204 nel corso della quarta crociata, molti tessitori di seta bizantini emigrano in Occidente, anche ad Avignone, ma la maggior parte, circa duemila, si stabilirono in Italia e le loro *arti* contribuirono allo sviluppo delle produzioni seriche di Lucca, Genova, Venezia e Firenze⁹. Solo in quest'ultima nel 1472 operavano almeno settemila artigiani organizzati in quarantotto botteghe seriche. La qualità delle sete italiane dominò i mercati europei per secoli e il forte ritorno economico che esse garantivano indusse lo sviluppo di macchinari, sia filatoi che telai, che permisero lavorazioni più efficienti ottenendo al tempo stesso prodotti di elevata qualità. Questi progressi tecnici avrebbero avuto profonde e sorprendenti influenze sulla tecnologia del continente.

Filatura della seta in Europa

Nel XIII secolo Lucca divenne il maggiore centro europeo di lavorazione della seta, grazie agli apporti di conoscenze siciliane, ebraiche e bizantine¹⁰. Qui fu ideato il filatoio serico a braccia, una macchina complessa a forma di grande tamburo capace di filare contemporaneamente molti filati su altrettanti rocchetti, che era azionata a forza muscolare, da cui il nome¹¹. Nel 1272 Puccino Nardi, un filatore serico della città che andò in esilio a Bologna, vi importò la macchina che nel giro di otto anni fu motorizzata mediante la ruota idraulica a cassette, così da sfruttare i numerosi canali che attraversano la città. Questa versione migliorata della macchina, che fu chiamata *filatoio alla bolognese* o *mulino alla bolognese*, non solo dispensò dall'azionamento manuale, ma, dato che la ruota idraulica forniva una potenza nettamente superiore a quella muscolare, permise di aumentare il numero di rocchetti, ovvero dei filati prodotti contemporaneamente (*fig. 5*). Era una macchina ad elevata produttività molto complessa ed avanzata per l'epoca, una meraviglia tecnologica medioevale, ovviamente lignea, come erano le macchine allora e come rimasero fino alla Rivoluzione Industriale, per oltre cinque secoli ancora. Garanti alla produzione serica cittadina una lunga posizione di preminenza nei mercati europei, e ovviamente i bolognesi cercarono a lungo di celarne i segreti. D'altro canto le aspettative di guadagno dalla lavorazione della seta promossero avanzamenti simili anche in altre città, seppure non di tale livello.

Nel XV secolo, quando Bologna era indiscutibilmente il maggiore centro europeo di lavorazione della seta, il filatoio alla bolognese venne migliorato ulteriormente con l'aggiunta dell'incannatoio, che predisponva automaticamente le matasse di filatura. L'industria serica costituiva allora la prima produzione cittadina che, organizzata in fabbriche, ossia edifici specificamente dedicati alla produzione, e botteghe a domicilio, occupava 24.000 addetti su 60.000 abitanti. Nel XVII secolo erano in funzione 119 setifici motorizzati da 353 ruote idrauliche,

ma i segreti della lavorazione della seta erano oramai sfuggiti in Emilia e Trentino e sarebbero presto arrivati nel Veneto, in Lombardia, Friuli e Piemonte, dove le tecnologie vennero ulteriormente perfezionate. Sappiamo che l'importanza della produzione serica lombarda nel Seicento è ricordata nei *Promessi Sposi* da Manzoni, il quale attribuisce al protagonista, che vive nei dintorni di Lecco, e al cugino Bortolo, che vive a Bergamo, la professione di tessitori di seta.

All'inizio del XVIII secolo molte produzioni italiane avevano perso il predominio dei secoli precedenti sui mercati europei, ma mantenevano comunque livelli di eccellenza riconosciuti e molto remunerativi. Fu nei primi anni del secolo che un giovane inglese di nome John Lombe (1693–1722) giunse in Italia per lavorare come operaio in una filatura serica torinese, ove era usata una versione perfezionata del filatoio alla bolognese¹². In realtà il suo scopo era un altro. Durante le ore di lavoro osservava attentamente quella complessa macchina e la sera ne disegnava con cura i dettagli nei suoi appunti. Tornò in Inghilterra nel 1716, e l'anno successivo con il fratello Thomas ricostruì il filatoio, lo brevettò nel 1718 (dichiarando nella domanda di brevetto che quelle erano le prime macchine di tal tipo “nel Regno di Gran Bretagna”) e nel 1721 i due avviarono una fabbrica a Derby attrezzata con filatoi serici azionati da ruote idrauliche. Fu il primo edificio inglese adibito esclusivamente a fini produttivi e venne considerato una meraviglia tecnologica. Costituì un modello per la Rivoluzione Industriale, che avrebbe avuto impulso verso la fine del secolo, in particolare dalla lavorazione del cotone¹³ (*fig. 6*). Ma in realtà si trattò di un caso clamoroso di furto industriale. Vogliono le cronache che, quando la notizia si diffuse, il Regno di Sardegna inviò un sicario in Inghilterra ad uccidere Lombe e risulta che effettivamente questi morì avvelenato da una donna.

Tessitura della seta in Europa

Delle due configurazioni del telaio da tessitura, verticale e orizzontale, entrambe presenti in epoca neolitica, la prima si affermò in Occidente già in epoca classica, mentre la seconda fu sviluppata in Cina per la lavorazione della seta sotto la dinastia dei Tang (618–907). Era proprio quest'ultima che offriva le maggiori potenzialità di sviluppo tecnologico, perché permetteva un migliore controllo dei licci, vale a dire le aste, tipicamente metalliche, che alzavano selettivamente i fili dell'ordito prima del passaggio della trama¹⁴. Il telaio orizzontale arrivò in Italia nel XII secolo e fu anzitutto a Catanzaro che fu perfezionato in versioni evolute.

Un telaio serico orizzontale, molto avanzato per l'epoca, fu costruito nel XIV secolo da un tessitore noto come Giovanni il Calabrese, attivo a Genova. Nel 1466 Luigi XI ingaggiò un gran numero di lavoratori della seta italiani che introdussero a Lione il telaio di Jean Le Calabrais, come era stato francesizzato il nome, al fine

di sottrarre la Francia alle costosissime importazioni dall'Italia, che causavano un deficit di circa 500 mila scudi d'oro all'anno alle casse francesi. L'operazione ebbe successo, e la macchina si affermò avviando una tradizione secolare di produzione di tessuti operati in seta a Lione, che divenne uno dei maggiori centri europei del commercio serico. Fu uno dei primi casi di diffusione di conoscenze tecniche italiane nell'Europa centro-settentrionale.

Questi successi stimolarono miglioramenti del telaio serico orizzontale, nel quale furono introdotti automatismi sempre più complessi per la tessitura di preziosi tessuti operati, destinati a ricche nicchie di mercato¹⁵. Telai siffatti furono costruiti nel 1524 da uno sconosciuto meccanico, nel 1620 da Claude Dagon, nel 1687 da Galantier e Blanche, nel 1725 da Basile Bouchon e nel 1728 da Jean-Baptiste Falcon. Questi ultimi due meritano una particolare attenzione. Bouchon dotò il suo telaio di una striscia di carta provvista di fori nei quali i licci potevano penetrare selettivamente abbassando ed alzando i loro occhielli terminali in cui passavano i fili dell'ordito prima che tra questi fosse fatto scorrere il filo della trama, in modo ad produrre il disegno di tessitura voluto. Si potevano così ottenere tessuti operati e broccati con disegni prestabiliti dai fori eseguiti nella striscia di carta. Quella di Bouchon era di fatto la prima macchina industriale a programma memorizzato, dato che la striscia di carta perforata conteneva il *programma* del disegno da produrre nel tessuto e cambiando la striscia con un'altra diversamente forata si cambiava il disegno eseguito nel tessuto. La macchina di Bouchon però aveva un difetto. Il continuo passare dei licci nei fori finiva per usurare la carta fino a danneggiarla e renderla inutilizzabile e a tal punto la striscia andava sostituita integralmente, in tutta la sua lunghezza. Falcon ebbe l'intuizione che permise di superare tale inconveniente. Divise la striscia in una serie di schede legate insieme così che, quando una scheda veniva danneggiata, era sufficiente sostituire solo essa¹⁶.

Nel 1745 Jacques de Vaucanson (1709–1782), il maggiore tecnologo francese del Settecento, derivò dalla macchina di Falcon un telaio completamente automatico in quanto controllato dal “programma” memorizzato in schede perforate, ed inoltre motorizzato da una ruota idraulica o dalla forza animale¹⁷. Tuttavia questo telaio, come i precedenti, non fu accolto con successo dai tessitori francesi, perché troppo complesso nell'uso pratico, e fu dimenticato per circa 50 anni, finché fu riscoperto e migliorato da Joseph-Marie Jacquard (1752–1834), che nel 1804 ne derivò un telaio automatico per stoffe operate in seta¹⁸. Era una macchina molto complessa, ma anche efficiente, perché sfruttava i recenti avanzamenti della tecnologia e anch'essa era dotata di programma memorizzato in un nastro formato da schede di cartoncino perforato (*fig. 7*). Anche se i suoi dettagli costruttivi furono custoditi gelosamente, fu acclamato come un prodigio tecnico

della Rivoluzione Industriale e, nonostante le rivolte degli operai preoccupati di perdere il lavoro, come era accaduto per varie altre macchine dell'epoca, finì per affermarsi e ottenere un'enorme popolarità¹⁹.

Dalla seta al calcolo automatico

Il brillante matematico inglese Charles Babbage (1791–1871) fu l'inventore visionario che nel 1837 per primo concepì una macchina che potesse essere programmata per eseguire qualsiasi calcolo matematico in modo automatico, che chiamò *analytical engine*. Era un'idea rivoluzionaria, la prima concezione di un elaboratore programmabile, ovviamente di tipo meccanico, ossia con *hardware* (come si dice oggi) formato da meccanismi, ingranaggi, alberi e camme²⁰. Il programma era registrato e caricato tramite schede perforate analoghe a quelle del telaio Jacquard, al quale Babbage si ispirò, per essere memorizzato in un componente che chiamò magazzino (*storage*, che oggi chiamiamo memoria) formato da tamburi rotanti capace di ben 1000 numeri di 50 cifre decimali. C'era la fabbrica (*mill*, che oggi chiamiamo unità di calcolo) capace di eseguire le quattro operazioni aritmetiche, la radice quadrata e operazioni di confronto logico tra quantità matematiche. Babbage si dedicò al progetto per il resto della sua vita senza arrivare a completarlo, a causa della complessità, del costo e anche delle sue scarse doti organizzative ed interpersonali. Ma oltre un secolo dopo molte caratteristiche e dettagli da lui concepiti per la macchina furono recuperati per essere utilizzati nei computer elettronici moderni, come il controllo sequenziale, i loop di calcolo e i salti condizionati. Al progetto di Babbage si appassionò Lady Ada Byron Lovelace, figlia di Lord Byron, pure lei una straordinaria matematica in un'epoca in cui tali interessi erano preclusi alle donne, la quale per l'*analytical engine* ideò un algoritmo per calcolare i numeri di Bernoulli²¹. Oggi è considerato il primo programma per elaboratori e Lady Lovelace la prima programmatrice²².

Il primo ad usare le schede perforate in una macchina da calcolo completa e funzionante fu invece Herman Hollerith, uno statunitense di origine tedesca, che nel 1890 costruì un tabulatore elettromeccanico destinato ad elaborare in modo automatico e veloce i dati del Censo. A differenza della macchina meccanica di Babbage, che era molto più sofisticata nella sua concezione, quella di Hollerith era un semplice selezionatore e contatore e costituì la prima macchina elettrica per la gestione dei dati. Usava le schede perforate per la loro immissione, i fori delle quali permettevano il passaggio selettivo di punte metalliche che chiudevano dei contatti elettrici così da creare impulsi che azionavano opportuni contatori a relè (*fig. 8*). Funzionò con notevole successo, permettendo l'elaborazione del censimento del 1890 in sei settimane laddove le precedenti elaborazioni manuali avevano richiesto circa sette anni, vanificando l'importanza dei risultati. La mac-

china fu quindi venduta anche all'estero dalla *Tabulating Machines Company*, fondata da Hollerith nel 1896, che nel 1911 si fuse con altre due società dando vita alla compagnia che nel 1924 cambiò il nome in *International Business Machines* o semplicemente IBM, il futuro gigante dei grandi elaboratori²³.

L'invenzione di Hollerith avviò l'era dei sistemi di elaborazione dati semiautomatici, nella quale le schede perforate, evolute nel 1928 nel modello noto come scheda IBM, ebbero una storia gloriosa, in particolare nelle prime generazioni di elaboratori elettronici.

Nastri, schede e memorie artificiali

Nel 1938 in Germania Konrad Zuse (1910–1995), un giovane ingegnere elettrico ignaro del lavoro di Babbage, costruì un elaboratore meccanico binario programmabile, poi battezzato Z1, che aveva immissione dati a tastiera, e unità di calcolo, unità di memoria e unità di controllo a schede perforate²⁴. Insoddisfatto delle sue prestazioni, nel 1940 Zuse realizzò una seconda macchina, Z2, basata su relè elettromagnetici e nel 1941 ne completò una versione più avanzata, Z3, programmabile e in virgola mobile, che fu il primo elaboratore programmabile completamente operativo²⁵. Era anche molto più avanzato degli archetipi di elaboratori che contemporaneamente ed indipendentemente erano costruiti negli Stati Uniti. Nel 1942 Zuse avviò la costruzione di una versione ancor più perfezionata, Z4, che, completata dopo la guerra, fu venduta nel 1950 all'ETH, il Politecnico di Zurigo, divenendo il primo elaboratore commercializzato. Per esso nel 1943–5 Zuse ideò il primo linguaggio di programmazione di alto livello, *Plankalkül*. Anche nello sviluppo del software fu dunque un indiscusso pioniere.

Nel 1944 in America Howard Aiken (1900–1973), un brillante matematico della Harvard University, ispirandosi all'*analytical engine* di Babbage e con il supporto finanziario e tecnico di IBM, realizzò *Automatic Sequence Controlled Calculator* o *ASCC*, poi ribattezzato *Harvard Mark I*²⁶. Era un enorme elaboratore elettromeccanico lungo 16 metri e pesante 4,5 tonnellate, composto da componenti elettrici e meccanici, quali ingranaggi e ruote a dieci posizioni per rappresentare le dieci cifre. A differenza di quelli di Zuse, non era dunque binario, ma come essi era programmabile, il programma essendo memorizzato anche in tal caso in una striscia di carta perforata. Per l'immissione dei dati utilizzava le schede perforate IBM, poteva memorizzare 72 numeri di 23 cifre ed affrontare qualunque problema matematico-scientifico, alla velocità di una moltiplicazione in 6 secondi ed una divisione in 15,3. Fu usato dall'U.S. Navy per eseguire calcoli balistici descritti da sistemi di equazioni differenziali lineari e anche per il progetto Manhattan che avrebbe portato alla costruzione delle bombe atomiche di Hiroshima e Nagasaki²⁷.

Le schede perforate furono usate anche nei primi elaboratori elettronici.

Nel 1936 il fisico John Vincent Atanasoff (1903–1995) della Iowa University aiutato dall'ingegnere neolaureato Clifford Berry (1918–1963) avviò la costruzione di un calcolatore, arrivando a completarlo parzialmente nel 1942, quando fu chiamato in servizio attivo nel corso della Seconda Guerra Mondiale²⁸. La macchina, poi chiamata *ABC* (*Atanasoff-Berry-Computer*), fu la prima al mondo ad usare valvole termoelettroniche, ossia componenti elettronici, con funzione di interruttori veloci e una memoria a condensatori, ma aveva anche parti elettromeccaniche, tra cui tamburi rotanti, che limitavano la velocità di calcolo. Anche essa aveva l'immissione dati con schede perforate, funzionava in logica digitale binaria, come le macchine di Zuse, ed era concepita per risolvere sistemi di equazioni lineari alle derivate parziali, fino a 29, per le quali il tempo di calcolo era di 15 giorni²⁹.

Così a metà del Novecento l'intreccio tra seta e trascorrere del tempo si arricchì dell'altro tema del convegno, quello della memoria. Non quella biologica di noi essere umani né quella scritta da millenni nei libri che conservano il nostro sapere nelle biblioteche, ma quella artificiale immessa e gestita nei primi elaboratori, grazie a strisce di carta e schede perforate, proprio come in quegli straordinari telai serici che furono inventati in Francia nel Settecento, eredi di un patrimonio tecnologico germinato in Italia fin dal XII secolo.

Dopo la seconda guerra mondiale la rapida evoluzione degli elaboratori elettronici maturò in tecnologie di memoria più efficienti, compatte e veloci da gestire, quali linee di ritardo, tubi elettronici, dischi magnetici e nuclei di ferrite, oggi completamente superati dalle memorie a semiconduttore. Contemporaneamente negli Stati Uniti e nel Regno Unito furono sviluppati i primi linguaggi di programmazione, o *software*, evoluti. Mi piace ricordare che un contributo importantissimo fu fornito da Grace Hopper (1906–1992), un'erede di Lady Lovelace che era stata una programmatrice dell'elaboratore elettromeccanico di Aiken e che per i suoi meriti scientifici raggiunse il grado di ammiraglio della U.S. Navy. Inventò il primo compilatore americano, chiamato A-O (o AT-3), vale a dire il programma che traduce le istruzioni scritte in linguaggio di programmazione, comprensibile ai programmatori umani, nel linguaggio macchina, usato nell'unità di elaborazione. Da queste ideazioni furono poi sviluppati i linguaggi di programmazione di alto livello usati in campo scientifico, quali Fortran, Basic, C, e in campo commerciale, come Cobol, con i quali sono stati scritti un'infinità di *software* capaci di elaborazioni di ogni tipo, scientifiche, economiche, gestionali e anche ricreative, fino a quelli che oggi costituiscono le applicazioni che popolano i nostri smartphone.

Le schede perforate, che nel glorioso formato IBM (*fig. 9*) furono adottate per l'immissione dati negli elaboratori elettronici fino ai primi anni ottanta, e che ricordo bene di avere usato nei miei primi anni di ricerca, sono dunque le discendenti dei nastri di carta forati inventati da Bouchon nel 1728 per creare meravi-

gliosi intrecci di seta in preziosi tessuti e broccati³⁰. Se in Italia sopravvivono nei sovradimensionati biglietti, non più perforati, utilizzati dalle Ferrovie della Stato, nel mondo degli elaboratori esse non si usano più da decenni essendo state sostituite da terminali interattivi con tastiera e monitor, ma ancora ci ricordano i primordi della storia di quell'*high-tech* oggi costruito su microprocessori e di quell'ICT (*information and communication technology*) che in modo così pervasivo caratterizza la nostra epoca.

*Massimo Guarnieri è docente di Elettrotecnica presso l'Università degli Studi di Padova.

Note

¹Schoese 2007.

²Vainker 2004.

³Lubec 1993.

⁴Cook 1999.

⁵Liu 2010.

⁶Beckwith 2009.

⁷Plin. *HN* 23,79.

⁸Jacoby 2004.

⁹Greco, Rosa 2009.

¹⁰Poni *et al.* 2009.

¹¹Gille 1978.

¹²Day, McNeil 1996.

¹³Hendrickson 2014.

¹⁴Gille 1978.

¹⁵Béghain *et al.* 2009.

¹⁶Barlow 2007.

¹⁷Doyon, Liaigre 1966.

¹⁸Day, McNeil 1996.

¹⁹Delve 2007.

²⁰Bromley 1998.

²¹Fuegi, Francis 2003.

²²Menabrea 1842.

²³Heide 2009.

²⁴Zuse 1993.

²⁵Rojas 1997.

²⁶Cohen 1999.

²⁷Campbell-Kelly *et al.* 2013.

²⁸Ceruzzi 2013.

²⁹Smiley 2010.

³⁰Essinger 2004.

Bibliografia essenziale

Barlow 2007 = A. Barlow, *The History and Principles of Weaving by Hand and by Power*, London 1876 (rist. London 2007).

Beckwith 2009 = C. I. Beckwith, *Empires of the Silk Road: A History of Central Eurasia from the Bronze Age to the Present*, Princeton (NJ) 2009.

Béghain *et al.* 2009 = P. Béghain *et al.*: *Dictionnaire historique de Lyon*, Lyon 2009.

Bromley 1998 = A. G. Bromley, *Charles Babbage's Analytical Engine, 1838*, in "Annals of the History of Computing", 20, 4, 1998, pp. 29-45 (rist. di "Annals of the History of Computing", 4, 3, 1982, pp. 196-217).

Campbell-Kelly *et al.* 2013 = M. Campbell-Kelly, W. Aspray, N. Ensmenger, J. R. Yost, *Computer: A History of the Information Machine*, Boulder (CO) 2013.

- Ceruzzi 2013 = P. E. Ceruzzi, *Inventing the Computer*, in “Proceedings of the IEEE”, 101, 6, 2013, pp. 1503-1508.
- Cohen 1999 = I. B. Cohen, *Howard Aiken: Portrait of a Computer Pioneer*, Cambridge MA 1999.
- Cook 1999 = R. Cook, *Handbook of Textile Fibres Vol. 1: Natural Fibres*, Cambridge 1999.
- Day, McNeil 1996 = L. Day, I. McNeil (a cura di), *Biographical Dictionary of the History of Technology*, London and New York 1996.
- Delve 2007 = J. Delve, *Joseph Marie Jacquard: Inventor of the Jacquard Loom*, in “IEEE Annals of the History of Computing”, 29, 4, 2007, pp. 98–102.
- Doyon, Liaigre 1966 = A. Doyon, L. Liaigre, *Jacques Vaucanson, mécanicien de génie*, Paris 1966.
- Essinger 2004 = J. Essinger, *Jacquard's Web: How a Hand-Loom Led to the Birth of the Information Age*, Oxford 2004.
- Fuegi, Francis 2003 = J. Fuegi, J. Francis, *Lovelace & Babbage and the Creation of the 1843 'Notes'*, in “IEEE Annals of the History of Computing”, 25, 4, 2003, pp. 16-26.
- Gille 1978 = Bertrand Gille, *Histoire des techniques*, Strasbourg 1978.
- Greco, Rosa 2009 = G. Greco, M. Rosa, *Storia degli antichi stati italiani*, Bari-Roma 2009.
- Heide 2009 = L. Heide, *Punched-Card Systems and the Early Information Explosion, 1880-1945*, Baltimore MD 2009.
- Hendrickson 2014 = K.E. Hendrickson (a cura di), *The Encyclopedia of the Industrial Revolution in World History*, III, Lanham (MD) 2014.
- Jacoby 2004 = D. Jacoby, *Silk Economics and Cross-Cultural Artistic Interaction: Byzantium, the Muslim World, and the Christian West*, in “Dumbarton Oaks Papers”, 58, 2004, pp.197-240.
- Liu 2010 = X. Liu, *The Silk Road in World History*, Oxford, 2010.
- Lubec 1993 = G. Lubec, J. Holaubek, C. Feldl, B. Lubec, E. Strouhal, *Use of Silk in Ancient Egypt*, in “Nature”, 362, 6415, 1993, p. 25.
- Menabrea 1842 = L. F. Menabrea, *Ada Augusta, Sketch of the Analytical Engine Invented by Charles Babage*, in “Bibliothèque Universelle de Genève”, 82, October 1842. Accessibile a: <http://www.fourmilab.ch/babbage/sketch.html>, rinvenuto nell'ottobre 2016.
- Poni *et al.* 2009 = C. Poni, R. Scazzieri, E. Leites, V. R. Gruder, *La seta in Italia*, il Mulino, Bologna 2009.
- Rojas 1997 = R. Rojas, *Konrad Zuse's Legacy: The Architecture of the Z1 and Z3*, in “IEEE Annals of the History of Computing”, 19, 2, 1997, pp. 5-16.
- Schoese 2007 = M. Schoese, *Silk*, Yale University Press, New Haven (CT) 2007.
- Smiley 2010 = J. Smiley, *The Man who Invented the Computer*, New York 2010.
- Vainker 2004 = S. Vainker, *Chinese Silk: A Cultural History*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) 2004.
- Zuse 1993 = K. Zuse, *The Computer – My Life*, Berlin & Heidelberg, 1993.

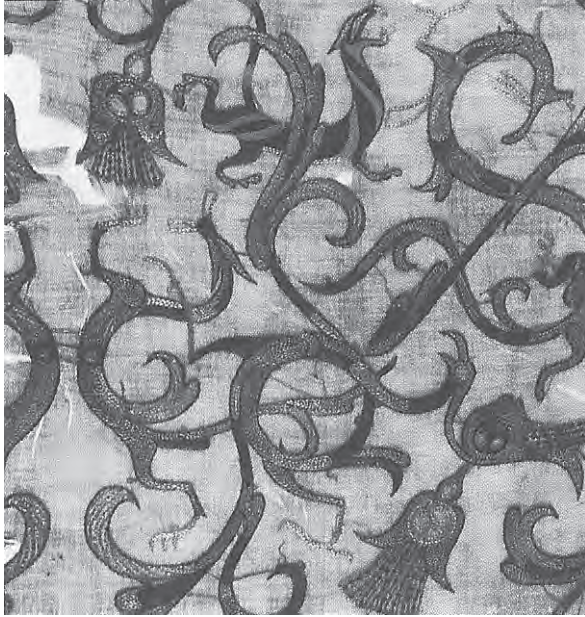


Fig. 1 - Particolare di indumento rituale in seta ricamata del IV secolo a.C., trovato in una tomba dell'era Zhou a Mashan, provincia di Hubei, Cina (Wikimedia Commons).



Fig. 2 - Itinerari della Via della Seta, sviluppatasi dal 106 a.C. in seguito ai primi contatti tra Cinesi e Parti (Public domain – Wikimedia Commons).

Fig. 3 - Kalon Minor di Bukhara, del 751, unico edificio della città sopravvissuto alla furia devastatrice di Gengis Khan, che la conquistò nel 1220 (mg).

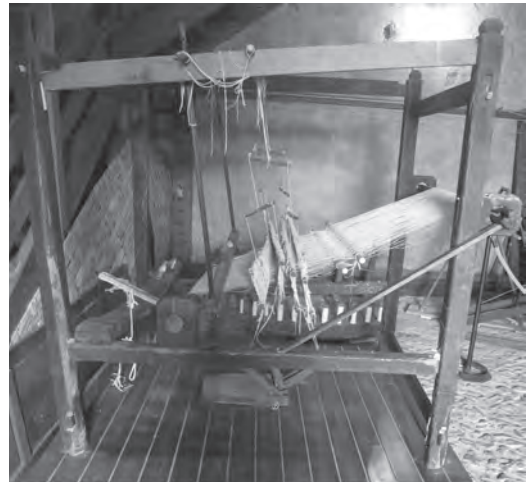


Fig. 4 - Il Museo didattico della seta di San Florio (CZ) conserva la tradizione serica medioevale nella quale Catanzaro primeggiò a lungo in Europa (mg).



Fig. 5 - Filatoio alla bolognese con a destra l'incannatoio, sviluppato nella città emiliana verso la fine del XIII secolo - ricostruzione in scala 1:2 conservata nel Museo del Patrimonio Industriale di Bologna (mg).contatti tra Cinesi e Parti (Public domain – Wikimedia Commons).



Fig. 6 - Setificio dei fratelli Lombe a Derby del 1721, "ispirato" alla tecnologia serica italiana e primo edificio inglese adibito ad esclusivo fine produttivo (Wikimedia Commons).

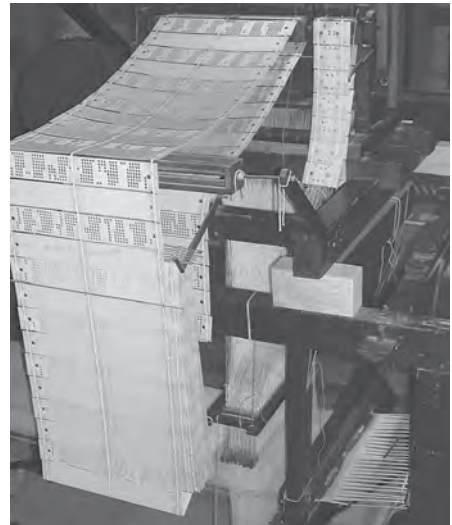


Fig. 7 - Le schede perforate del telaio Jacquard del 1804 memorizzavano il programma di tessitura dei tessuti operati in seta (mg).

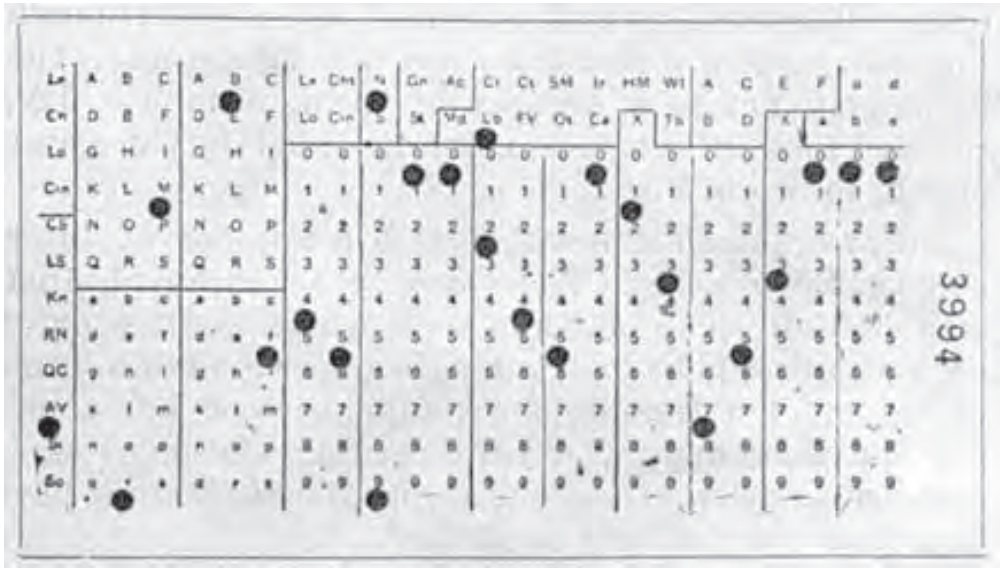


Fig. 8 - Scheda perforata usata da Hollerith nel suo tabulatore elettromeccanico per conteggi statistici e demografici, 1895 (Wikimedia Commons).

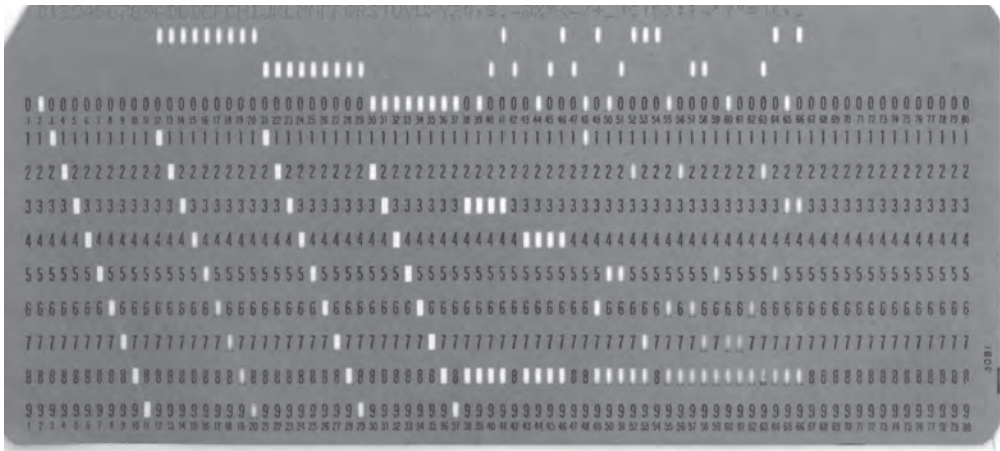


Fig. 9 - Scheda IBM a 80 colonne del 1928, usata per circa quattro decenni per l'immissione dei dati nelle prime generazioni di elaboratori elettronici (Wikimedia Commons).

La memoria tra Paideia, Humanitas e Bildung

Riassunto

Ripercorrendo le idee di *paideia*, *humanitas*, *Bildung*, mediante cui l'Occidente nel corso della sua storia ha pensato il concetto di educazione-formazione, il saggio ne offre una rilettura in chiave di memoria culturale da un lato, evidenziando, dall'altro, il rapporto tra tale memoria e l'esistenza dell'uomo. Ne emerge una riflessione secondo cui l'umanizzazione della vita passa per memoria ed educazione.

Parole chiave: *paideia*, *humanitas*, *Bildung*, libertà.

Abstract

Recalling the ideas of *paideia*, *humanitas*, *Bildung*, through which the West has in its history thought the concept of education-formation, the essay offers a re-reading of them in the key of cultural memory on the one hand, pointing, on the other hand, the relationship between that memory and the existence of man. It emerges a reflection that humanization of life passes by memory and education.

Keywords: *paideia*, *humanitas*, *Bildung*, freedom.

Educazione ed esistenza

L'Europa non esiste da sempre. Quando, secondo una possibile origine del termine, i Fenici la battezzarono con quel nome che nell'etimo (*ereb*, terra dell'ocaso) allude al suo tramonto, essa non era che l'appendice occidentale dell'Asia. Come osserva Christopher Dawson:

“Noi siamo talmente avvezzi a fondare la nostra visione del mondo e l'intera nostra concezione della storia sull'idea dell'Europa che ci riesce difficile renderci conto dell'esatta natura di questa idea. L'Europa non è un'unità naturale, come l'Australia o l'Africa; essa è il risultato di un lungo processo di evoluzione storica e di sviluppo spirituale. Dal punto di vista geografico l'Europa è semplicemente il prolungamento nord-occidentale dell'Asia, e possiede una minore unità fisica dell'India, della Cina o della Siberia; antropologicamente, è un miscuglio di razze, e il tipo dell'uomo europeo rappresenta un'unità piuttosto sociale che razziale. E anche nella cultura l'unità dell'Europa non è la base e il

punto di partenza della storia europea, ma il fine ultimo e irraggiungibile verso cui questa ha mirato per più di mille anni”¹.

L'*ethos* dell'europeità non affonda le sue radici, dunque, in antecedenti naturali, ma in un evento culturale: l'uomo occidentale, come ha potentemente compreso Hegel, nasce sul terreno della cultura, dello spirito, non della natura. Per questo Isocrate poteva dire che la *paideia*, non la nascita, fa l'uomo greco e non barbaro, così come è la *paideia* che distingue una *polis* greca dalle monarchie orientali. Per questo, ancora, Senofonte può attribuire a Socrate il giudizio secondo cui “l'educazione è il problema che tocca più da vicino l'uomo”.

L'inscrivere della *paideia* nelle origini dell'Occidente offre spunti di riflessione sulla coscienza pedagogica contemporanea: tale idea, se colta, non secondo i limiti in cui si è incarnata nella grecità, ma per il plesso di problemi che si addensano attorno ad essa e che ne hanno consentito differenti riprese e approfondimenti (dall'idea di 'formazione' umanistico-rinascimentale alla *Bildung* propria del neo-umanesimo tedesco), rappresenta un punto di confronto ineludibile per la riflessione educativa. Di qui l'urgenza di ricomprendere la fecondità del plesso *paideia* – *formatio* – *Bildung* nell'esistenzialità dell'uomo.

L'educazione ha a che fare con l'*intelligere* e con l'*agere* (Hegel ha parlato di *Bildung* teoretica e pratica), sia nel senso dell'atto volto a educare l'altro, sia nel senso dell'autoeducazione. Come tale, essa partecipa della tensione etica costitutiva di ogni momento cosciente dell'esistere. *Ethos*, *poiesis*, trascendimento, in quanto componenti inestirpabili di ogni flusso di vita, con le questioni perenni che recano in sé, quali il male, la morte, Dio, la libertà, filtrano nell'atto educativo. Pertanto, per questo radicarsi esistenziale, nessun aspetto del possibile esistere e determinarsi dell'uomo può essere estraneo all'atto educativo: l'esistenza intera, nella sua tensione ultima, è compresa in esso e nel problema, per sua natura onnipresente, della *formabilitas*. In questo inscrivere l'evento educativo nell'alveo esistenziale è possibile, come si accennava, ricomprendere la densità delle nozioni di *paideia* e di *Bildung*, parole che così vengono a designare il bisogno formativo dell'uomo, il moto dell'esperienza che si fa aprendosi al mondo, cultura, comprensione, ermeneutica della realtà.

Formatio, reformatio, formabilitas

In questo senso, che la *formabilitas* appartenesse alla vocazione umana era già stato chiaramente avvertito da Agostino, assai prima che Pico della Mirandola consacrasse tale principio nella forma del *De hominis dignitate*. Per Agostino infatti lo spirito umano, lungi dall'essere un'essenza statica e solidificata, è aperto a una libertà che si cerca e che in ogni momento è chiamata a sublimarsi in grazia, a

elevarsi a quel compimento che la creazione non offre. All'iniziale *creatio* da parte di Dio segue il compito della *reformatio*.

Tale concetto agostiniano di *formabilitas*, dunque di *paideia* cristiana, si fonda ontologicamente su una concezione dell'essenza caratterizzata da un'inscindibile sintesi di *quidditas* e di *actus essendi*. In Agostino l'essenza è contemplata nell'unità esistenziale di forma e realtà concreta, soggetta a una variazione ontologica che implica la possibilità di un potenziamento dell'essere (*magis esse*), oppure di una contrazione o estenuazione ontologica (*minus esse*). In Agostino ciò che decide del destino dell'anima, che è tutt'uno con la sua *reformatio-formabilitas*, è l'orientamento, frutto di libero arbitrio, che essa assume nell'essere tra la *plenitudo* dell'*esse cum deo* e la dispersione nel nulla:

“Essa infatti si accresce nell'essere quando si muove verso il pensiero e ad esso inerisce, poiché inerisce all'essere attuale, che è verità, cioè totalità e principio dell'essere. Per inverso, quando se ne allontana, ha meno di essere, che è appunto un deperire. Ora il deperimento tende per sé alla nientificazione [...]. Tendere al nulla è appunto tendere al perire”².

Il mito platonico della caverna come figura del destino formativo dell'esistenza

In *La dottrina platonica della verità*, Heidegger propone un'interpretazione del mito della caverna secondo cui nella celebre metafora platonica sarebbero rinvenibili segni di una svolta epocale legati al ripiegamento, nella considerazione della verità, da *aletheia* in *orthobtes*. Non è il caso qui di sostare sulle riserve che desta la diagnosi heideggeriana nell'interpretazione del pensiero platonico, nel quadro della *Seinsgeschichte* (storia dell'essere). Ciò che qui è interessante è che Heidegger in quelle pagine coglie un nesso fondamentale tra *paideia* e *aletheia*: la *paideia* consiste nel passaggio dalla *lethe*, dal chiuso del nascondiglio della caverna, alla luce dell'aperto, dove le cose, la realtà, si rivelano dapprima in modo accecante nella luce dell'*agathon*.

Paideia e *aletheia* dunque si corrispondono profondamente, nel senso che la prima si identifica con la progressiva identificazione della rivelazione (*aletheia*), dell'orizzonte avanzando verso il quale l'uomo si sottrae al nascondiglio (*lethe*), a un modo di esistere fatto di pure reazioni, a stimoli sensoriali (le ombre che si agitano in fondo alla caverna), e muove verso l'aperto.

“Il compimento dell'essenza della ‘formazione’ – scrive Heidegger – può attuarsi solo nell'ambito e sul fondamento di ciò che è massimamente svelato, cioè dell'‘alethestaton’, del massimamente vero, cioè dell'autentica verità. L'essenza della ‘formazione’ si fonda sull'essenza della ‘verità’”³.

Questa trasformazione, vera e propria *periagoghe oles tes psyches*, trasformazione di tutta l'anima, implica un capovolgimento che iscrive l'uomo nel suo vero sito, in prossimità della propria essenza. *Paideia* è dunque il transito dalle tenebre alla luce, e il progressivo assuefarsi ad essa. In questo senso è oltrepassamento della *apai-deusia*, ovvero dell'ignoranza in cui restano coloro che, non sopportando il bagliore inizialmente accecante del fuoco e del sole, si trattengono in prossimità del buio della caverna. Le ombre che si agitano in fondo alla spelunca, prive di profondità, sono facilmente padroneggiabili, offrono alle cose contorni precisi e rassicuranti, consentono la tranquilla e immediata identificazione di verità e manifestazione dell'ente. *Paideia* in senso platonico, invece, è il rischio a cui si sottopone chi, rifiutando la menzogna delle ombre come il massimamente vero si avventura verso la luminosità dell'essere. *Educere* come *extasis*, come apertura alla realtà.

Nello spostarsi all'aperto, in prossimità della propria essenza, ciò in cui consiste la *paideia* platonica, si palesa l'indicazione di un duplice movimento che attraversa l'idea platonica svelando l'impianto centrale. Da un lato la tensione formativa propria della *paideia* corrisponde a un *exitus*, o *exodus*, a un'uscita dalla propria individualità verso l'universale. Dall'altro l'espansione formativa dell'io costituisce lo spazio dove l'*humanitas* rinviene se stessa, si approssima alla propria essenza. La duplice scansione, dell'*exitus* e del *reditus*, è in realtà un unico processo: accedere all'universale dell'*eidos* è tutt'uno con il tornare presso di sé in cui consiste la liberazione. Platone aveva visto questa *paideia* incarnata nel demone della *skepsis* socratica. Il dialogo socratico infatti, in quanto messa in questione di ogni sapere apparente e immediato di cui è rivelata l'intrinseca aporeticità e inconcludenza, si tramuta in richiesta, attraverso il *logos*, di un'unità universale e trascendente verso cui quella manchevolezza spinge.

La *paideia* socratica della cura dell'anima in Platone corrisponde all'uscita dalla potenza della *doxa* attraverso il socratico non-sapere e l'apertura problematica fuori dall'ovvietà in cui è trattenuto l'opinare comune, orientandolo all'*eidos*. È evidente nell'interrogare socratico che, simile alla torpedine marina, gettava nell'aporia chi difendeva tenacemente l'angustia del proprio punto di vista, la corrispondenza con quanto Hegel affermerà nel saggio *Chi pensa in astratto?*: la vera astrattezza è di chi resta abbarbicato al particolare, a ciò che solo superficialmente si può designare come il concreto. Lo stesso movimento dialettico rilevato nel mito della caverna definisce la prassi dell'Accademia platonica, dal momento che proprio nel magistero socratico Platone aveva appreso che, nel dialogo, filosofare e insegnare coincidono. Ciò che è all'opera nell'insegnamento accademico è l'essere esercitati, attraverso la comunità dialogica, da una verità non padroneggiabile categorialmente, come mette in luce il celebre *excursus* della *Lettera VII*, dove il "quinto cerchio", "la cosa stessa", sfugge al potere del discorso. Qui, la *paideia*

coincide con il farsi non attori ma destinatari della verità. Finché, dopo aver “sfragato” o “stropicciato” le forme della comprensione le une contro le altre, dopo molto stare insieme “intorno alla cosa stessa”, improvvisamente “scaturisce la scintilla e si accende il fuoco nell’anima del compagno”. Sia, infatti, mediante la via dialettica, sia mediante quella erotica o della morte, la questione della *paideia* socratico-platonica verte sempre intorno alla conoscenza più alta (*megiston mathema*, *Repubblica*, 504d) che trascina l’anima dalle tenebre alla luce, dal carcere del soma al cosmo noetico delle pure essenze intelligibili.

Come osserva Fritz Blättner,

“l’Accademia [...] non era una comunità di studiosi, ma di ragionatori. Attraverso il domandare e il rispondere essi si adoperavano a rendere in se stessi vitale lo spirito; a trasformarlo in una forza di volere e di sentire che li rendesse capaci di esercitare un’azione nella vita della polis. L’educazione per mezzo della dialettica, attraverso l’incessante domandare e rispondere, descritta da Platone nella *Repubblica*, egli l’ha vissuta ed esercitata nell’Accademia stessa. L’attualità dell’Accademia era in questo formarsi da se nel contatto con persone tendenti al medesimo fine: una vita che era possibile soltanto nella lingua parlata. [...] Nei dialoghi non si perviene a un risultato che si possa insegnare, ma a un pensiero in movimento. Essi non mirano a una filosofia come a un insieme di concetti coordinati, ma a una trasformazione della sostanza etica e umana, che a sua volta deve avere come conseguenza la trasformazione della comunità. Non il possedere concetti, ma l’esserne posseduto, non il miglioramento delle opinioni, ma la trasformazione della vita, è il senso del procedimento dialettico”⁴.

Come conferma Pierre Hadot, “Il dialogo socratico appare dunque come un esercizio spirituale praticato in comune che invita all’esercizio spirituale interiore, ossia all’esame di coscienza, all’attenzione a se, insomma al famoso ‘Conosci te stesso’”⁵.

Paideia e Bildung: a partire da Hegel

È ancora Heidegger a cogliere la corrispondenza che si è già iniziato a delineare, tra *paideia* e *Bildung*:

“La parola tedesca *Bildung* (‘formazione’) è ancora quella che corrisponde meglio, anche se non completamente, al termine *paideia* [...]. *Bildung* vuol dire due cose: in primo luogo è un formare nel senso di imprimere alla cosa il carattere del suo sviluppo. Ma questo ‘formare’ ‘forma’ (cioè imprime un carattere) in quanto nello stesso tempo con-forma già a qualcosa di determinante che ha in vista, e che perciò si chiama forma-modello (*Vor-Bild*). ‘Formazione’ (*Bildung*) significa allora imprimere un carattere e con-formare a un modello”⁶.

Bildung non designa, infatti, la semplice formazione come plasmazione di facoltà o di talenti preesistenti. Come osserva Hans Georg Gadamer, “in *Bildung*, infatti c’è *Bild*. Il concetto di forma non è così ricco da comprendere la misteriosa ambiguità di *Bild* (immagine), che include in se i concetti di riproduzione (*Nachbild*) e di modello (*Vorbild*)”⁷.

Ciò che nella forma umanistico-rinascimentale viene meno è il carattere etico-religioso del processo formativo che il termine tedesco, al contrario, per il suo radicarsi come origine nella mistica medievale, custodisce perfettamente. Si pensi al ‘formare’ (*bilden*) con cui Meister Eckhart richiama l’uomo all’urgenza di modellarsi a immagine divina uscendo non solo dalla *regio dissimilitudinis* (Agostino), ma anche dalla *regio similitudinis*: *bilden*, infatti, per Eckhart non è semplice somiglianza ma, misticamente, fusione fino all’uguaglianza⁸. All’appiattimento naturalistico per cui la *cultura animi*, per usare l’antica espressione ciceroniana, diventa educazione delle facoltà preesistenti fino al pieno sviluppo di esse, *Bildung* oppone un’essenziale determinazione che Hegel ha compreso e sviluppato fino in fondo: la relazione a un’alterità, la quale schiude a quel movimento di estraniamento-appropriazione che, nell’analisi del mito della caverna, si è definito secondo la scansione dell’*exitus-reditus*. È Hegel stesso che sottolinea questo movimento:

“Educare deriva da *educere*, condurre ad alcunché, e presuppone sullo sfondo una qualche solida unità a cui si sia condotti, e a cui si deve venir condotti affinché si diventi adeguati allo scopo. È uno spogliare, un disabituare, come mezzo per condurre a un fondamento assoluto”⁹.

Identificando nell’essenza della *Bildung* la relazione all’alterità in un moto di estraniamento-appropriazione, si raggiunge il nucleo dell’apporto hegeliano a tale concetto che, attraverso Herder, Humboldt, Goethe, Schiller, arriva fino al grande pensatore tedesco. Se per Hegel il formarsi dell’uomo coincide con l’elevarsi all’essenza universale dello spirito rompendo con il particolare e l’immediato, tale movimento non avviene secondo una facile e spontanea linearità, ma corrisponde all’urto della contraddizione che muove il processo dialettico, per la quale la de-terminazione, in quanto negazione, è tolta e inverata nella successiva figura dell’apparire dello Spirito. Per Hegel, dunque, occorre un rovesciamento della coscienza frutto dell’impatto con il muro dell’estraneità che strappa lo spirito da se stesso. Una tale estraneità va ricercata per Hegel innanzitutto attraverso lo studio del mondo classico, delle lingue antiche, della grammatica, ‘il nutrimento più nobile’ dello spirito, inevitabilmente avvertito come lontano e meccanico ma che, attraverso il sacrificio dello strappo dalla iniziale nociva spontaneità creatrice, rende possibile il rinvenimento di sé. In tale forza estraniante consiste per Hegel la potenza formatrice degli studi classici:

“Su questo impulso centrifugo nell’anima si fonda dunque in generale la necessità di offrire a quest’ultima la separazione ricercata dalla propria essenza e dalla propria condizione naturale, e di dover introdurre nello spirito giovane un mondo lontano ed estraneo. Ma il muro divisorio, con il quale è realizzata questa scissione per la cultura, di cui qui si parla, è il mondo e la lingua degli antichi; ma quel muro, che separa noi da noi stessi, contiene tutti i punti di partenza e al contempo i fili conduttori del ritorno a sé, del renderselo amico e del ritrovarsi-ritrovare sé, tuttavia, secondo la vera universale essenza dello spirito”¹⁰.

Ma la *Bildung* teoretica, a cui sin qui si è accennato, è strettamente connessa all’educazione morale e pratica in vista dell’unità profonda dello spirito umano. Soprattutto nella *Propedeutica filosofica*, Hegel ha declinato la *Bildung* nel versante morale. Anche qui quella seconda natura costituita dalla cultura deve prevalere sugli impulsi naturali. La *Bildung* pratica non implica il soffocamento degli impulsi naturali, ma quella moderazione, quella giusta misura in cui riecheggia la saggezza aristotelica e che implica, come per lo Stagirita, l’intervento della ragione sulle parti inferiori dell’anima. La libertà dell’uomo rispetto all’animale consiste nella possibilità di conoscere e di controllare gli impulsi naturali. Proprio nella possibilità di moderazione e di controllo, nel versante etico, si ripropone il distacco dall’immediato e l’estraniamento da sé che caratterizza la *Bildung* teoretica e che segna il necessario preludio alla riappropriazione di sé al superiore livello dello spirito.

Questo estraniamento da sé (*Selbstentfremdung*), essenziale per il processo espansivo dello spirito, si compie dunque nell’appropriazione dell’altro, nel ritorno presso di sé in una rinnovata sintesi culturale. In questo *reditus in se ipsum*, o esser-presso-di-sé-nell’esser-dell’altro, consiste anzi, come sottolinea Gadamer, l’essenza della cultura. Decisivo in questo essere presso di sé, nell’esser-altro, ciò in cui consiste la liberazione attraverso l’educazione, è tuttavia per Hegel non un’assimilazione come incorporamento, ma come appropriazione dell’altro nella sua alterità: questo “conservare elevando”, infatti, produce una trasformazione in chi la esperisce. L’alterità è conservata all’interno della sintesi culturale costitutiva del processo espansivo della coscienza. Il processo culturale viene dunque a coincidere con il senso della *Aufhebung*, laddove questa sia concepita nei termini di un tale togliere-conservare o conservare-elevando.

Educazione e libertà

In tale conservare-elevando sta la libertà, che segna il fine precipuo dell’educazione. L’uomo infatti non è libero per natura ma si fa libero attraverso la *Bildung*. L’educazione è nascere una seconda volta attraverso lo spirito. Mentre l’animale è perfettamente integrato nel contesto naturale in cui nasce e si sviluppa, l’uomo

può affermarsi solo quando nega la sua natura immediata e afferma la sua soggettività spirituale. Ma tale liberazione dall'originaria condizione anomica costituisce un processo in cui autorità e libertà, innovazione e progresso, ricettività e attività, appaiono inscindibilmente connessi.

La sintesi culturale in cui la formazione (*Bildung*) si attua è esattamente un processo in cui confluiscono ricettività e attività: l'assunzione culturale della realtà, la personalizzazione organica dei dati, di per sé immediatamente sprovvisti di ordine e di senso, provenienti dal mondo, implica innanzitutto una certa ricettività, ma tale da non corrispondere per nulla alla passività. La ricettività non è senza attività: per questo il dinamismo culturale mediante cui l'esperienza si dilata e si organizza in uno spazio organico di significati, è sempre personale e creativo. Questo aspetto decisivo, diverso dalla astoricità della *paideia* classica, implica un nesso inscindibile con il passato, con la tradizione, e questo aspetto rappresenta appunto l'acquisto o l'acquisizione decisiva del romanticismo tedesco, permeato com'è di storicismo.

Anche per Hegel, l'autentico studio è qualcosa di profondamente distinto dall'apprendimento passivo come dal presuntuoso sofisticare in proprio. Come osserva Karl Löwith: "L'insegnante deve formare il discepolo in modo che questo, nell'apprendere qualcosa d'altro, impari a pensare su di sé"¹¹.

Si tratta di quel riflettere su di sé a cui ha magnificamente richiamato Hegel in un suo scritto sulla scuola e l'educazione, dove il tema della memoria appare essenziale:

"L'apprendere, infatti, come semplice recezione ed attività mnemonica è un aspetto veramente incompleto dell'insegnamento. La tendenza della gioventù al riflettere e il raziocinare in proprio è per contro qualcosa di altrettanto unilaterale dalla quale bisognerebbe piuttosto allontanarla con cura [...]. Se l'apprendimento si limitasse ad un semplice ricevere, l'effetto non sarebbe molto migliore che se scrivessimo frasi sull'acqua; poiché non già il ricevere, bensì soltanto la spontaneità dell'afferrare e la forza di farne nuovamente uso fa di una conoscenza un nostro possesso [...]. La natura della materia e il modo di insegnare, che non consiste già nell'imprimere nelle menti una raccolta di dettagli, qualcosa come una quantità di vocaboli e modi di dire, bensì in un reciproco passaggio interattivo di particolare e universale, fa dell'apprendere nel nostro istituto uno *studiare*"¹².

Per concludere, attraversando gli orizzonti della riflessione occidentale sull'idea di educazione, è emerso quanto essa sia legata al tema della memoria, elemento imprescindibile della formazione, se pensata, quest'ultima, come destino dell'uomo e del suo essere nel mondo.

*Elisabetta Colagrossi è Dottore di Ricerca in Filosofia e assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Genova.

Note

¹Dawson 1969, 11.

²Aug. *immort.* 7, 12. Sulla dialettica agostiniana del *magis et minus esse*, cfr. Zum Brunn 1969; Du Roy 1966; Samek Lodovici 1979, in part. 207-217. Sulla *paideia* cristiana di Agostino, fondamentale resta Marrou 1987. Vd. altresì Holte 1967.

³Heidegger 1987, 177.

⁴Blättner 1989, 24-25.

⁵Hadot 1988, 44-45.

⁶Heidegger 1987, 172-173.

⁷Gadamer 1985, 33.

⁸«All'uomo invece – in quanto fatto ad immagine dell'intera ed unica essenza di Dio e prodotto nell'essere a motivo dell'unico intero – non basta il ritorno al simile, ma ritorna all'uno da dove è uscito, e solo questo gli basta» (Eckhart 2009, XIV 549, 342).

⁹Hegel 1961-1963, 237.

¹⁰Hegel 1985, 47-48.

¹¹Löwith 1971, 433.

¹²Hegel 1985, 57-58.

Bibliografia essenziale

Blättner 1989 = F. Blättner, *Storia della pedagogia*, trad. it. di I.C. Angle, P. Massimi, Roma 1989

Dawson 1969 = C. Dawson, *La nascita dell'Europa*, Torino 1969.

Du Roy 1966 = O. Du Roy, *L'intelligence de la foi en la Trinité selon saint Augustin*, Paris 1966.

Eckhart 2009 = M. Vannini (cur.), M. Eckhart, *Commento al Vangelo di Giovanni*, Roma 2009.

Gadamer 1985 = G. Vattimo (cur.), H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano 1985.

Hadot 1988 = P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, trad. it. di A.M. Marietti, Torino 1988.

Hegel 1961-1963 = G. W. F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, vol. III, trad. it. di G. Calogero, C. Fatta, Firenze 1961-1963.

Hegel 1985 = L. Sichirollo, A. Burgio (curr.), G. W. F. Hegel, *La scuola e l'educazione. Discordi e relazioni (Norimberga 1808-1816)*, Milano 1985.

Heidegger 1987 = M. Heidegger, *La dottrina platonica della verità*, in Id., *Segnavia*, trad. it. di F. Volpi, Milano 1987.

Holte 1967 = R. Holte, *Béatitude et Sagesse. Saint Augustin et le problème de la fin de l'homme dans la philosophie ancienne*, Paris 1967.

Löwith 1971 = K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche*, trad. it. di G. Colli, Torino 1971.

Marrou 1987 = C. Marabelli, A. Tombolini (curr.) H. J. Marrou, *S. Agostino e la fine della cultura antica*, trad. it. di M. Cassola, Milano 1987.

Samek Lodovici 1979 = E. Samek Lodovici, *Dio e mondo. Relazione, causa, spazio in S. Agostino*, Roma 1979.

Zum Brunn 1969 = E. Zum Brunn, *Le dilemme de l'être et du néant chez saint Augustin. Des premiers dialogues aux "Confessions"*, Paris 1969.

L'Università come luogo della memoria

Riassunto

Il saggio si sofferma sull'idea di Università a partire, in particolare, dalla tradizione kantiana, humboldtiana e schleiermacheriana, di cui viene ravvisata un'essenziale attualità. Muovendo da tale tradizione si tenta una critica della condizione odierna dell'Università indicando, altresì, una via d'uscita possibile dalla sua crisi.

Parole chiave: Università, libertà, ricerca, memoria.

Abstract

The essay focuses on the idea of the University, starting in particular from the Kantian, Humboldtian and Schleiermacherian traditions, of which an essential topicality is perceived. Moving from this tradition, an attempt is made to criticize the present situation of the University, also indicating a possible way out of its crisis.

Keywords: University, freedom, research, memory.

Berlino, 1810 - 1968

Intorno al 1810, a Berlino, Wilhelm von Humboldt fonda la forma moderna di Università, rinata dopo secoli di oblio e di rovine, sulla sintesi di libertà e spirito critico, cementati dalla vocazione dello Stato liberale ad autolimitarsi e a far spazio alle libertà individuali, garantita nell'indipendenza del suo unico vero compito: perseguire la verità attraverso la scienza e la ricerca, offrendole alla formazione dei giovani. Quando Humboldt scrive la memoria intitolata *Sull'organizzazione interna ed esterna degli istituti scientifici superiori di Berlino*, vera tavola di fondazione dell'Università moderna, muove da una feconda dialettica tra giudizio storico e intuizione potente e plasmatrice di un'idea di Università. Dialettica tra idea e storia, dunque. C'è già, qui, un'indicazione di cammino essenziale che, di fronte all'agonia civile, culturale, politica, che è anche agonia dell'istituzione universitaria, dovremmo rimeditare.

Quando, in quella stessa Università berlinese, nel corso del Sessantotto, gli studenti auspicavano nei loro slogan il passaggio "da un'università libera a un'università critica", essi registravano uno scollamento tra due valori - *libertà e spirito critico*

- che nel modello humboldtiano erano uniti. In realtà, lo slogan del Sessantotto, nello scindere libertà e critica, registrava un esodo dell'utopia, ossia della sporgenza e dell'ultravalenza delle idee dalla realtà delle istituzioni universitarie. Dove la forza di *eccedenza* delle idee faccia esodo, migri fuori dalle istituzioni, com'è accaduto in quegli anni, essa finisce per ergersi contro le istituzioni stesse, destituentole di autorità, mettendole sotto accusa. Si sono intraprese, a partire da quegli anni convulsi, una serie di riforme che, sotto il *Leitmotiv* della 'depoliticizzazione' dell'Università, si sono mostrate latitanti proprio rispetto a un modello cui ispirarsi, ossia a una grande idea di Università, preoccupandosi, per lo più, di un riassetto gestionale e amministrativo corrispondente in modo sempre più evidente alle logiche dell'impresa e dell'azienda.

L'Università e l'incondizionato

Non sono esistite sempre le Università. Esse sono nate e morte diverse volte nella storia dell'Occidente. E quando sono nate, o rinate, ciò è accaduto perché una società, o dei soggetti in essa, hanno avvertito l'esigenza di creare un luogo dove il sapere già acquisito fosse sottoposto ai rischi di un *pensiero critico e libero*. L'Università, la sua storia lo testimonia, cessa di essere vitale dove cessi il senso di quel rischio, dove la forza dell'*idea*, il potere utopico dell'*ultravalenza*, che significa libertà di ricerca, incondizionatezza, criticità, si estenuino, ed essa si trasformi in luogo di trasmissione di un sapere formalistico o di certe competenze professionali per acquisire le quali è sufficiente un'informazione che non dà a pensare, piuttosto che una memoria che ricrei *in novitate et libertate spiritus* il *traditum*, quanto ereditato dal passato.

Forse, per questo essere l'Università custode di uno *spazio incondizionato* che eccede ogni economia della conoscenza o logica gestionale, l'operato dei poteri statali tende, con pulsione distruttiva crescente, a deprimerla, a estenuarne l'anomalia, soffocando ricerca, libertà, spirito critico, nelle maglie burocratiche e nelle logiche di mercato e aziendali. Altrettanto fa la dominante cultura che banalizza la realtà sull'intreccio di produzione e consumo, così appiattita sul circolo vizioso per cui non solo si producono merci per soddisfare bisogni, ma si inducono sempre nuovi bisogni per riprodurre le merci.

Al centro di tale circolo non virtuoso sta l'*homo consumens* descritto da Zygmunt Bauman, ridotto a produttore e consumatore, ora magari anche di *merci cognitive* entro un'istituzione, l'Università, che assume i sembianti di un *mercato* dove regna la libera concorrenza tra venditori e acquirenti. Un mercato dove non solo la figura del professore, che insegna in nome della ricerca che viene svolgendo, rischia di riuscire obsoleta, inadeguata alle logiche dell'impresa e del profitto, ma dove, anche, un sapere ridotto a pacchetto informativo quantificabile in termini

di crediti e debiti, misurabile con il calcolo, rischia di diventare una somma di conoscenze che non lascia nulla da pensare, tabulazione di un sapere cristallizzato in formule. Dove ciò che ne va è proprio l'eccedenza del pensare sul sapere posta da Humboldt al centro della vita universitaria, ossia l'*incondizionatezza* che non tollera calcoli e ignora quantificazioni.

Sopprimere l'incondizionatezza dell'Università, soffocarne l'idea, ossia il tratto che si definiva utopico, di ultravalenza, equivale a sopprimerne la natura profonda, e insieme l'autonomia, che non è meramente concepibile in termini finanziari e di autogoverno amministrativo. Così, in particolare, Humboldt e Schleiermacher, sulla scorta di Kant, hanno concepito l'Università come la comunità in cui fosse coltivato lo *scarto*, il *varco tra pensare e sapere*, dove si custodisse l'intercapedine tra i *saperi già acquisiti* e l'*inesausta ulteriorità* di ciò che resta sempre da cercare. Ulteriorità che sta là, come stella polare, a orientare, come idea regolativa, l'unità mai compiuta del sapere, la faglia interna al sapere. Su questo punto - su un sapere sottoposto a perenne ricerca critica e problematica - riposa l'eredità humboldtiana e la sua attualità. E, viene da osservare, sotto le persistenti campagne di stampa contro costi, sprechi, malgoverno, malcostume dell'Università, proprio questo punto, questo varco, critico e problematico, questa faglia, appare ciò che è sotto attacco oggi.

Il circolo virtuoso docente-studente, fulcro dell'Università

Così, al *circolo aziendale-mercantile* di produzione e acquisto di merci, pervasivo al punto da permeare le stesse logiche universitarie, occorre opporre un *altro* circolo, questa volta di natura *ermeneutica*, che Humboldt additava come il fulcro della vita universitaria: il *circolo virtuoso* che lega nella comune vocazione di co-ricercanti docenti e studenti. Entro tale circolo, lo studente è situato da Humboldt in un punto cruciale: è colui che incarna il *principio dell'incompiutezza del sapere*, colui che è socraticamente latore del non-sapere che alimenta il sapere grazie al potere della domanda, con l'apertura alla *novitas* che infrange chiusure e irrigidimenti.

Humboldt addita questa *partnership*, questa comunità tra pari in cui il posto attivo dello studente costituisce una risorsa indispensabile nella trasmissione delle conoscenze, come il nucleo della didattica universitaria. Un modello, la cui classicità appare non appena si rifletta che esso è già stagiato in Platone, ancor prima che nell'Accademia, nella *Lettera VII*, dove la scintilla di fuoco della conoscenza più alta si accende nella comunità di co-ricercanti 'improvvisamente' (*exaiphnes*), dopo un lungo dialogare insieme, dopo una diuturna comune familiarità instaurata intorno alla cosa stessa del pensiero.

In questo *moto ellittico*, tra i due fuochi rappresentati da docente e studente, additato da Humboldt, il problema dell'Università, da sociologico, economico,

gestionale, si fa squisitamente *filosofico*, ermeneutico, perché chi, se non la figlia di *Penia* e di *Poros*, è in grado di richiamare al non-sapere, alla libertà critica, all'autonomia della ricerca, al potere della domanda, per sua natura indeducibile e incondizionata? Chi, se non la filosofia, è la custode di quel *varco* tra pensare e sapere che eccede ogni procedura di scambio e che è inciampo nell'economia aziendale del dare e del ricevere, eccedenza incombustibile, inaccreditabile, inoggettivabile?

Un'università sotto condizione, priva di quello spazio di incondizionatezza, non sarebbe più tale, ma un istituto di formazione professionale destinato a gestire mestamente, come forse sta accadendo, il suo declino. Assoggettata alla 'legge del giorno' delle logiche aziendalistico-mercantili, l'Università è dimentica della 'passione per la notte' che la costituisce in profondità, ossia l'incondizionato, che rischia così di diventare un 'supplemento d'anima', un'inessenziale appendice caudale, un 'surplus' messo ai margini, se non espulso dall'*ethos* universitario.

Chronos e Augenblick

Agli assertori del mercato del sapere e delle logiche d'azienda applicate all'Università, la filosofia può ricordare che non esiste un'economia della conoscenza perché non c'è conoscenza, vera esperienza di ricerca, senza sprechi, senza resti, senza investimenti in perdita, senza circoli lunghi e spirali imprevedibili, senza eterogenesi dei fini, senza errori ed erranze, senza *Holzwege*, sentieri interrotti, privi di garanzie, senza l'infinito intrattenimento intorno alla cosa stessa, apparentemente improduttivo.

E, insieme, a quegli assertori, la filosofia può ricordare che il tempo della ricerca e del pensiero non è quello dell'efficienza, non è *Chronos* che divora i suoi figli, ossia il tempo prometeico che governa la società tecnocratica, il tempo che invecchia perché non prevede ritorni e curvature su se stesso ma solo il progresso in avanti. Si tratta piuttosto del tempo lungo e lento della riflessione, del tempo dominato dal *kairos*, dall'*Augenblick*, da quel tempo propizio sfuggente alle logiche crono-metriche.

Tutto, in fondo, dovrebbe essere in vista di questo 'momento', dell'attimo di grazia, privilegiato e insondabile, in cui il demone che weberianamente guida i fili della nostra vita ci sussurra all'orecchio le parole destinate a orientare il nostro personale itinerario esistenziale e di ricerca. Tutto, nella vita universitaria, dovrebbe cospirare a quel *kairos*, al tempo debito che sospende gli automatismi delle logiche di scambio inframmezzandole di intercapedini, varchi, bianchi, vuoti apparentemente improduttivi. Ascoltare il proprio *daimon*, dar voce a ciò che in ciascuno di noi è *arete*, ossia capacità, destino e destinazione, riconoscere quel principio demonico che, dove trovi attuazione, è fonte di *eudaimonia*, dovrebbe

essere il compito essenziale della *paideia-Bildung* universitaria. Dove, come ricorda Humboldt, si è iniziati a una professione non in senso piattamente tecnico, ma secondo lo spirito della scienza, ossia, aristotelicamente, padroneggiando i principi che governano le pratiche professionali.

Per una più alta economia

Questo principio, si badi, non nega l'economia, non è anti-economico, ma è principio di una *più alta economia*, non banalmente, grigiamente quantitativa, contro la crematistica deteriore del dare e dell'avere in base ai parametri standardizzati nell'economia della conoscenza che trasforma la qualità in quantità misurabili, mentre occorrerebbe, semmai, convertire la quantità in qualità. Si tratta dell'economia più alta consapevole che la convenienza dell'Università è rimettere in circolo l'ultravalenza delle idee e l'incondizionatezza della ricerca. Consapevole che a tale incondizionatezza, estranea alle logiche dell'efficienza, è sospesa la grandezza del pensiero e delle grandi scoperte, le quali non vengono mai dall'asservimento al calcolo del profitto immediato, da strategie di *marketing* intellettuale, ma dalla volontà incondizionata di sapere. Tale è, dunque, l'economia dell'Università, tale è il *nomos* dell'*oikos*, la norma che deve governare la 'casa' universitaria.

Certo, l'Università è un prodotto storico, un'istituzione ereditata dal Medioevo europeo, la cui quasi millenaria persistenza nel tempo, in Occidente, è pari solo a quella della Chiesa cattolica. Ma la sua rifondazione moderna, dopo secoli di rovine, nella Germania di fine Settecento e di inizio Ottocento, tra Kant e Humboldt, è più recente e appare dominata dalla filosofia. Ne sono documento gli scritti e i dibattiti intercorsi, dopo il *Conflitto delle Facoltà* di Kant, tra Schleiermacher, Fichte, Schelling, Hegel, Humboldt. Raccogliendo l'eredità della *Bildung* e della *Kultur* tedesca, da Lutero a Kant, quei pensatori ne rifiutarono e riplasmarono la sostanza ideando un'istituzione in cui ricerca e insegnamento, tradizione e innovazione, unità e molteplicità dei saperi, trovassero un luogo di custodia, di coltivazione, di elaborazione.

Uni-versitas o pluri-versitas?

A rileggere quegli scritti, viene da chiedersi se il nostro tempo non sia già un tempo post-universitario: dove il post- allude alla difficoltà di pensare un fondamento unitario del sapere, a fronte della disseminazione o polverizzazione delle competenze che segna il nostro tempo, sempre più specialistiche, refrattarie a riconoscere statuti epistemici che non siano il proprio. E a fronte, aggiunto, della dissoluzione della conoscenza nell'informazione e nel *multiversum* della comunicazione mediatica, per sua natura ignara di unità.

Ne va, in tale plesso problematico, della fine dell'*Uni-versitas* e della sua trasfor-

mazione, forse già in atto, in *Poli-versitas* o *Pluri-versitas*. Può l'Università, continuare ad essere un laboratorio di unificazione dei saperi, capace di smarcarsi dal *multiversum* mediatico e informativo? Come pensare, dunque, oggi, l'*Unum* di *Universitas*, quell'Uno verso cui *vertere*, volgere, i saperi, ossia il *Logos* che complica in sé tutti i *logoi*, che lega in un *pneuma* la molteplicità delle conoscenze? Questo è uno dei compiti principali attuali della filosofia dentro l'Università, nel tempo segnato dalla fine dei grandi *récits*, per dirla con Jean-François Lyotard, il cui noto scritto sulla *Condizione postmoderna* era in origine la relazione di un filosofo a un governo sullo stato del sapere e delle istituzioni educative: tempo che è anche quello del nichilismo dove, se Dio muore, muore anche il fondamento dei saperi a cui riferirli.

Pensare all'Università come *luogo della memoria* significa pensarla come luogo di 'resistenza' critica, che non è chiusura nella tradizione, o clonazione del passato, ma ascolto critico, perciò rivivimento ermeneuticamente creativo di quanto dal passato parla, contro l'onda di quell'imbarbarimento che permea sempre più il sentire comune. Quell'imbarbarimento del sentire, oggi, presenta un tratto peculiare: il venir meno di una grammatica dell'umano che sappia nominare le grandi domande, le inquietudini dell'esistenza, i suoi desideri, tenendoli all'altezza di ciò che esigono e non catturandoli nel perimetro angusto delle risposte preconfezionate del mercato, del consumo. È così che le domande si fanno tragicamente inevase, devastanti: quando, anziché dare loro il respiro e l'orizzonte ampio che esigono, criticamente discutendole, fecondandole, sublimandole nel colloquio coi classici, le si rinserra nel deserto di senso che segna la temperie nichilista del nostro tempo. Vale la pena di ricordare l'immagine che Primo Levi ci ha trasmesso dell'inferno di Auschwitz come quella di un luogo dove non era possibile fare domande: "Hier kein warum!" ("qui non ci sono perché").

Eredità e libertà

L'ascolto libero e critico delle grandi idee, della grandezza che ci parla dal passato come un'eredità sempre da ripensare, schiude, per la sua inesausta ulteriorità, il colloquio tra i vivi e i morti. Un verso di René Char dice: "La nostra eredità non è preceduta da alcun testamento".

Non ci sono - così interpreto - istruzioni chiare, un testamento che contenga regole nette su come ricevere e custodire l'eredità, il *traditum*. Tutto è sospeso e affidato a quella condizione fragile e vulnerabile che è la libertà, inanellata allo spirito critico, che si gioca nel presente del singolo.

Chiudo con un'ultima suggestione. C'è nel *Libro a venire* di Maurice Blanchot, un grande pensatore francese, un capitolo intitolato *Mort du dernier écrivain*, dove il pensatore immagina un mondo in cui sia scomparso l'ultimo scrittore. Che cosa

risulterebbe dall'assenza di una parola letteraria? Apparentemente un grande silenzio. Ma, in realtà, osserva Blanchot, il giorno in cui l'ultima luce della poesia e della letteratura si spegnesse, non sarebbe il silenzio, ma il regredire del silenzio, il fragore assordante e l'invasione inarrestabile della parola-chiacchiera dell'informazione e dei linguaggi inautentici. Forse, il tempo immaginato da Blanchot si è fatto più prossimo per l'irruzione dei linguaggi informatici e massmediatici, il cui frastuono rischia di cancellare la memoria di quell'altra parola, quella dei poeti, dei filosofi, dei pensatori, capace di custodire in sé il silenzio.

Ma l'Università è ancora, sarà ancora, il luogo di custodia di questa parola e di questo silenzio? Questa parola, questo spazio di eccedenza è la vera posta in gioco oggi. Una posta, come si comprende, in cui ne va di qualcosa di essenziale per i singoli e per l'Europa.

*Roberto Celada Ballanti è docente di Filosofia della religione presso l'Università degli Studi di Genova.

Conclusioni

Ci sono molti modi di concludere un incontro scientifico: il primo consiste nel fare un riassunto delle diverse comunicazioni, sottolineandone l'apporto; questo è senza dubbio il modo più semplice per chi ha ricevuto l'incarico di stilare un bilancio finale dei lavori e consente di evidenziare il contributo dei singoli relatori. Ma per questo sono già disponibili gli *abstract*. Si può anche articolare un discorso che, senza elencare il contenuto di ogni intervento, tenga conto dei risultati raggiunti per suscitare un dibattito sui temi che abbiamo ascoltato. Non seguirò nessuna delle due vie enunciate, perché non mi sembrano concretamente aderenti alla situazione nella quale ci troviamo al termine di questi due giorni di lavoro. Tenuto conto della diversità degli argomenti trattati e delle problematiche emerse, così varie e decisamente trasversali, seguirò una terza via, mettendo al centro delle mie considerazioni alcune riflessioni che mi sembrano utili per chiarire questo progetto poliedrico che si è articolato in questi giorni, quasi sotto forma di miraggio.

Memoria, tempo. Ma... cosa è la memoria? Cosa è il tempo? Sono due concetti – meglio, due realtà – con i quali ci troviamo quotidianamente a confrontarci, in ambiti diversi. Passato, presente, futuro (il tempo) si raffrontano sempre con la memoria, anche in forma inconscia: così avviene oggi, così avveniva nel passato, e anche nel mondo classico perché ogni cosa nuova suscita attenzione e avversione: cosa c'è di meglio, quando ci si trova di fronte al nuovo, del ricercare nella memoria le esperienze passate? In fondo, come abbiamo sentito, il passato si deposita nel presente in vista del futuro, come anticipazione del futuro, e il presente gioca in questo un ruolo fondamentale, di passaggio.

Ma c'è una differenza fra i due elementi: quella della memoria è una vera e propria *ars* (e non a caso Mnemosyne è la madre delle Muse), che va allenata per essere mantenuta in funzione, non è una memoria passiva che si riempie di ricordi e di fatti, è un'attività, un esercizio strumentale del cervello teso ad assicurare la continuità dell'io che sfocia spesso nella realizzazione di monumenti (o altro) creati proprio *memoriae causa*. Il tempo, invece, è del tutto slegato dalle capacità umane, non si può fermare e non può tornare indietro.

Sono stati affrontati qui molti temi, e solo su alcuni mi soffermerò. Parto da un elemento, la moda, che può sembrare insolito, ma che risponde in pieno, a mio parere, ai due concetti base. L'introduzione, "scandalosa" per Seneca (*de ben.* VII,9, 5),

della seta porta con sé tutta una serie di considerazioni: gli abiti di seta sono sì, anche per Plinio (*Nat. Hist.* 37, 54), scandalosi perché trasparenti, ma – tralasciando l'idea che avevano gli antichi dell'origine vegetale della seta (solo nel 552 sarebbero stati trafugati e portati a Costantinopoli dei bachi da seta) – sono il risultato di complicate operazioni di tessitura (ed emerge quindi il tema del lavoro, della fatica, del costo e del danno all'economia) e soprattutto di commercio in terre lontane con quelli che erano – e continueranno ad esserlo a lungo – i modi del “commercio senza parole”, in fondo una forma di baratto già nota ad Erodoto. Serve rievocare tutto questo? Le novità della moda (il presente e il futuro) costituiranno un tema ben presente a Roma, un punto di contatto fra Oriente e Occidente, che andrà sempre più intensificandosi e ampliandosi nel tempo e nello spazio, negli stessi modi, dando il via alla civiltà delle macchine tessili (un passato per noi, un futuro per il momento nel quale furono introdotte), quello che Roland Barthes chiamava il “passaggio all'iniziativa tecnologica”, cioè ad una vera e propria rivoluzione industriale che proprio sui telai si è sviluppata in maniera sorprendente a partire dall'uso di schede perforate che hanno poi lasciato il passo alle tecnologie più avanzate dell'informatizzazione globale, della quale siamo ogni giorno sempre più schiavi.

I nuovi media mettono in essere una diversa – per noi nuova – forma di approccio, quella della selezione. La memoria nel tempo è di per sé una forma di valutazione, ma è stata sino ad ora una scelta naturale, personale, a volte inconscia, dipendente da una disfunzione o da un trauma, comunque non imposta da chi, nei media come nel cinema, applica il criterio della selezione secondo canoni che possono variare nel tempo e soprattutto con la sensibilità individuale. Ma il criterio della selezione si applica in numerosi altri ambiti e si accompagna, ad esempio nel cinema, a strategie particolari come l'utilizzo del montaggio che è una vera e propria selezione delle immagini per dare il via ad una reazione emotiva, che torna ad essere personale. I filmati degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso hanno riconsolidato il ricordo in chi quegli anni ha vissuto e l'immagine si è rivelata un supporto solido alla memoria, in questo come in altri eventi che hanno segnato il mondo, come l'attentato alla Torre Gemelle di New York o l'uccisione di Bin Laden: ci si accorge così che il passato è divenuto storia.

Ma la memoria di eventi, e soprattutto di fatti mitologici si conserva anche mediante il contributo offerto dagli spettacoli scenici: i *saltata poemata* di Ovidio (*Tristia* 2, 519) e la *fabula saltica* di Giovenale (7, 92) hanno svolto un importante ruolo nella società romana, a tutti i livelli, ed hanno costituito una forma di acculturazione che prescinde dal saper leggere e dal saper scrivere, come oggi il cinema. Committenti e artigiani sembrano aver percepito dagli spettacoli e trasferito sui monumenti – in particolare sui sarcofagi in quanto offrono uno spazio ampio ed adeguato – l'impatto delle rappresentazioni sceniche che ha portato alla creazione di una

sorta di memoria collettiva nella quale il gesto ha sostituito la parola.

Memoria non è solo il passato, la memoria scorre nel tempo, porta dal passato i modelli e li applica nel tempo (presente o futuro che sia). E il campo dell'arte (inteso in senso lato) ne è chiaro esempio, si tratti di un modello artistico filtrato dall'arte ellenistica a quella romana fino al Rinascimento (numerosi sono gli esempi nella scultura, nell'architettura, nella pittura, e sempre di nuovi si va scoprendo), o di una riflessione su quanto la pratica artistica, senza tempo né memoria, ci propone. Anche tipologie ed immagini che hanno avuto un senso nel mondo romano, strettamente legate alla memoria, vengono a volte riprese nel tempo; penso al significato della porta chiusa, socchiusa (mai spalancata) molto presente in monumenti sepolcrali di diverse parti dell'Etruria e poi del mondo romano, e ripresa da Antonio Canova: la porta è l'accesso al mondo ultraterreno, ma nel contempo è una delle vie per conservare la memoria. La porta che piano piano si apre nel tempo non altera il valore di "memoria" che ha il monumento, ma segna il mutamento dell'idea di morte fra mondo pagano e concezione cristiana dell'aldilà, confermata nell'età neoclassica anche dalla letteratura (si pensi a *I Sepolcri* di Ugo Foscolo).

I disegni del Louvre e del British Museum di Jacopo (o Giovanni) Bellini sono un chiaro esempio dell'azione del tempo sulla memoria: le diverse parti di un monumento si scompongono e ricompongono nella memoria dell'artista, sovrapponendo a volte le immagini, trasformandole pur mantenendole collegate, in questo caso, al culto dionisiaco che incontrò grande favore nel Rinascimento. Anche in tempi più vicini a noi abbiamo avuto esempi di come la memoria da cronaca diventa storia, si stempera nelle foto e nei disegni di Roman Opalka: e assistiamo anche al fenomeno del tempo personale che diventa collettivo, come mostra On Kawara nei suoi dipinti, con la data del giorno (il tempo) alla quale affianca però un ritaglio di giornale (la memoria). Una forma di mnemotecnica, di sollecitazione, che utilizza veri e propri stratagemmi quale quello escogitato per ricordare il nome Crisippo (oro+cavallo): credo che cercherò di utilizzarlo perché a me capita qualche volta di avere un ricordo preciso di una persona o di un luogo e di non riuscire a collegarlo ad un nome. E spesso mi chiedo: sarà un'idea falsa, una bugia? Ma il bugiardo – come affermano fra gli altri Apuleio (*Apol.* 69) e San Girolamo (*Adv. Ruf.* 3, 13) – deve avere buona memoria: *mendacem memorem esse oportet*, un'idea che precede nel tempo il proverbio ancora oggi in uso: le bugie hanno le gambe corte.

Anche elementi propriamente "storici" non sono certo di secondo piano: la storia, tutta, vive nella memoria e nel tempo, quando si tratta di passare dalla forma orale a quella scritta, come opera Livio per ricostruire i primi tempi di Roma, o quando ci si rivolge a realtà complesse, come il caso del *dictator* ciclicamente presente nelle comunità latine. Ma fondamentale è in questo caso il supporto divino, privo di tempo, perché il tempo degli dei e quello degli uomini non sono la stessa

cosa. Lo dimostrano i Libri Sibillini, che non si occupano di momenti precisi, sono atemporali, privi di dettagli, e tocca agli uomini (i *decemviri* in questo caso) interpretarli e applicarli, stabilendo anche i tempi (la durata) dell'espiazione. Inevitabile, anche in questo caso, il richiamo all'*etrusca disciplina* che però considerava la vita dell'uomo come strutturata in periodi regolari di sette anni, con particolare criticità nell'ultimo anno di ogni ciclo, una vera e propria "crisi del settimo anno".

E parliamo dei morti. La loro memoria si conserva nel tempo, e già la porta socchiusa ne è un esempio. I vivi onorano i morti con cicli e rituali festivi (i *parentalia*), ma sono i defunti stessi a sollecitare il ricordo nel tempo, la memoria di quanto hanno fatto in vita; l'invito a chi passa è frequente nelle iscrizioni, ed è un richiamo generico al passante, al *viator*, all'ὄδ(ε)ῖτης, o anche semplicemente alla sua orma (ἕξνος), poeticamente identificata come la traccia dell'uomo, prescindendo da ogni rapporto familiare o amicale.

La pietra diventa così un oggetto parlante, che richiede al viandante di consumare un poco del suo tempo per leggere e memorizzare il messaggio: un tempo articolato in due momenti diversi, uno minimo (quello da dedicare alla lettura prima di riprendere il cammino) ed uno più lungo, necessario per conservare per sempre il ricordo del defunto; due diverse valutazioni non solo del tempo (quello breve della sosta e quello eterno della morte), ma anche della *memoria* che coinvolge l'intervento delle capacità del cervello dell'uomo.

La memoria deve rimanere nel tempo, indipendentemente dalla presenza di una tomba, dalla presenza del corpo del defunto, come testimonia l'esempio riferito da Orazio del corpo di un naufrago, confermato da quelle iscrizioni nelle quali l'auspicio di poter trasformare un cenotafio (una tomba vuota) in un monumento sepolcrale completo, pieno, è esplicitato (*ossa hic inferre licebit*), o solo sottinteso con l'inserimento parziale di una formula priva dell'avverbio *hic* che completerebbe l'avvenuto perfezionamento dell'atto (*hic situs est*). Il cenotafio non è sufficiente a dare pace al defunto, come dimostra anche il poema virgiliano (*Aen.* 6, 337-383), quando Enea, durante la discesa all'Ade incontra Palinuro, il nocchiero della sua nave, mentre vaga fra gli insepolti in quanto il suo cadavere era finito in mare.

Alcune considerazioni finali sul viaggio nella memoria, partendo dall'*I Went* riportato da On Kawara sulle piante dei luoghi che aveva visitato. Quello di Kawara è un modo per conservare nel tempo a venire la memoria del viaggio, ed è molto vicino nelle intenzioni ai diari, che sono però quasi sempre rievocazioni di situazioni e di luoghi già visitati in un passato più o meno lontano. Le esperienze di viaggi in Grecia di scrittori italiani dopo la seconda guerra mondiale dimostrano che il tempo non riesce a cancellare il ricordo del passato: chi aveva visitato la Grecia o il Dodecaneso, quando era colonia dell'Italia, rivede gli stessi luoghi con gli occhi della memoria, ma non può fare a meno di sottolineare l'azione devastante portata

a quella civiltà prima dal fascismo che aveva privilegiato i monumenti della romanità, poi dal turismo di massa per compiacere il quale si era proceduto a restauri e ricostruzioni tali da fare assumere ad alcuni monumenti aspetti lontani da quella che era stata la realtà antica, a creare quindi dei veri e propri falsi che hanno avuto la responsabilità di avere modificato in senso negativo la memoria.

Ciò che contribuisce a cancellare la memoria non è quindi il tempo, non sono le inevitabili trasformazioni del mondo, ma le sovrapposizioni, volute e intenzionali, del falso al vero, si tratti di monumenti o di idee.

Il binomio memoria-tempo, declinato in forme varie, risulta essere una delle realtà imprescindibili della vita dell'uomo e a questo si sono dedicati i partecipanti al Colloquio che ha avuto il pregio di collegare vie di ricerca in campi ritenuti lontani e non comunicabili fra di loro. Agli organizzatori va il merito di avere raggiunto questo scopo; non va infine dimenticato che il colloquio si è svolto nel Salone del Tempo di Palazzo Balbi Senarega, sotto l'occhio vigile del Padre Tempo, figura molto presente nelle dimore genovesi della famiglia Balbi.

*Angela Donati è docente di Storia romana presso l'Università degli Studi di Bologna.

*Collana **Giano Bifronte***

Volumi pubblicati

1. Diego Moreno, *Dal documento al terreno. Storia e archeologia dei sistemi agro-silvo-pastorali*, a cura di Carlo Montanari e Maria Angela Guido, 2018 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-21-4; ISBN versione eBook: 978-88-94943-22-1)
2. *La memoria del tempo... il tempo della memoria*, a cura di Leo Lecci, Santiago Montero Herrero e Maria Federica Petracchia, 2020 (ISBN versione a stampa: 978-88-97752-84-4; ISBN versione eBook: 978-88-3618-035-6)

Leo Lecci insegna Storia dell'arte contemporanea all'Università di Genova ed è *visiting professor* alla *Beijing University of Chemical Technology*. Autore di numerose pubblicazioni italiane e straniere sulla cultura figurativa del XIX e XX secolo, ha partecipato a diversi convegni nazionali e internazionali.

Santiago Montero Herrero insegna Storia antica all'Università Complutense di Madrid ed è membro della *Real Academia de la Historia*. È stato direttore dell'Istituto Universitario di Scienze delle Religioni (2008-2011) e del Dipartimento di Storia Antica (2011-2011) dell'Università Complutense e *visiting professor* alle Università di Sassari (dicembre 2016) e La Sapienza di Roma (maggio-luglio 2019).

Maria Federica Petraccia insegna Storia romana all'Università di Genova. È membro dell'*Association Internationale d'Épigraphie Grecque et Latine*, della Società Scientifica della Scuola Archeologica Italiana di Cartagine e del comitato scientifico della rivista spagnola "Antesteria". È autrice di numerose monografie e saggi apparsi su riviste italiane e straniere.

Memoria, tempo. Ma... cosa è la memoria? Cosa è il tempo? Sono due concetti – meglio, due realtà – con i quali ci troviamo quotidianamente a confronto, in ambiti diversi. Passato, presente, futuro (il tempo) si raffrontano sempre con la memoria, anche in forma inconscia: così avviene oggi, così avveniva nel passato, e anche nel mondo classico perché ogni cosa nuova suscita attenzione e avversione: cosa c'è di meglio, quando ci si trova di fronte al nuovo, del ricercare nella memoria le esperienze passate? In fondo il passato si deposita nel presente in vista del futuro, come anticipazione del futuro, e il presente gioca in questo un ruolo fondamentale, di passaggio. Ma c'è una differenza fra i due elementi: quella della memoria è una vera e propria *ars* (e non a caso Mnemosyne è la madre delle Muse), che va allenata per essere mantenuta in funzione, non è una memoria passiva che si riempie di ricordi e di fatti, è un'attività, un esercizio strumentale del cervello teso ad assicurare la continuità dell'io che sfocia spesso nella realizzazione di monumenti (o altro) creati proprio *memoriae causa*. Il tempo, invece, è del tutto slegato dalle capacità umane, non si può fermare e non può tornare indietro. Questo è stato il problema centrale del congresso internazionale *La memoria del tempo ... il tempo della memoria* che si è svolto a Genova – il 26 e 27 novembre 2015 presso la Scuola di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi – e ha affrontato temi solo in apparenza fra di loro svincolati, dalla storia del mondo antico fino all'arte e alla letteratura contemporanee.

ISBN: 978-88-3618-035-6



In copertina
Lord Frederic Leighton (1830-1896)
Winding the skein, circa 1878
100.3 x 161.3 cm
Sydney, Art Gallery of New South Wales