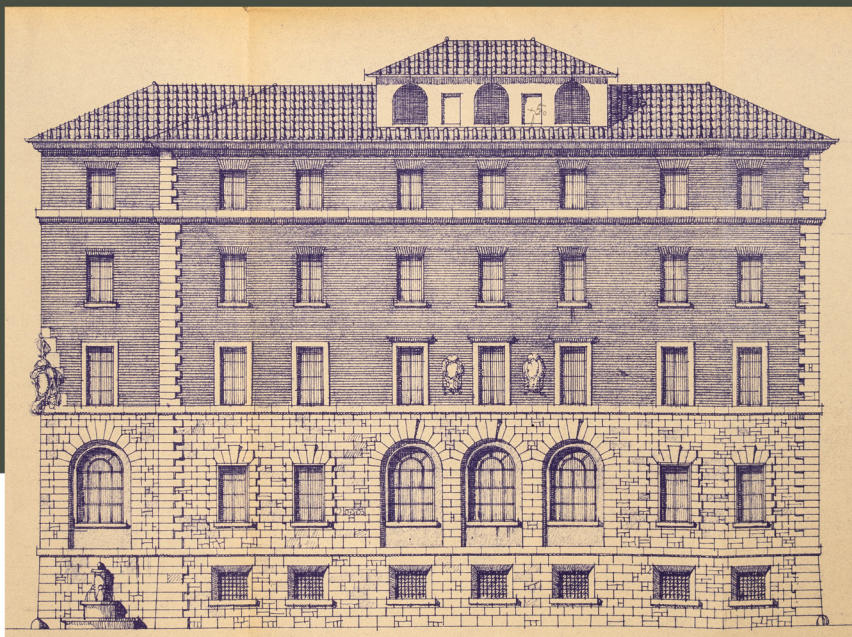

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia

serie 5
2024, 16/2



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Direttore: Luigi Battezzato

Comitato scientifico: Carmine Ampolo, Francesco Benigno, Pier Marco Bertinetto, Lina Bolzoni, Glen W. Bowersock, Horst Bredekamp, Howard Burns, Francesco Caglioti, Giuseppe Cambiano, Stefano Carrai, Sabino Cassese, Michele Ciliberto, Claudio Cio-ciola, Gian Biagio Conte, Roberto Esposito, Flavio Fergonzi, Massimo Ferretti, Simona Forti, Nadia Fusini, Andrea Giardina, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani, Anthony Grafton, Serge Gruzinski, Lino Leonardi, Gabriele Lolli, Michele Loporcaro, Daniele Menozzi, Glenn W. Most, Massimo Mugnai, Salvatore S. Nigro, Nicola Panichi, Mario Piazza, Silvio Pons, Adriano Prosperi, Gianpiero Rosati, Salvatore Settis, Alfredo Stussi, Alain Tallon, Paul Zanker

Comitato di redazione: Gianfranco Adornato, Giulia Ammannati, Lorenzo Bartalesi, Emanuele Berti, Federica Maria Giovanna Cengarle, Anna Magnetto, Fabrizio Oppedi-sano, Lucia Simonato, Andrea Torre

Segreteria scientifica di redazione e Journal Manager: Silvia Litterio

I contributi pubblicati sugli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» sono valutati, in forma anonima, da *referee* competenti per ciascuna disciplina (*double-blind peer review*).

La quinta serie è pubblicata, con periodicità semestrale, esclusivamente *online* in due fascicoli di circa 300 pagine ciascuno.

In copertina: Elaborazione grafica di Bruna Parra del *Progetto dei lavori di ampliamento del fabbricato della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa n. 1074*, Prospetto del fronte nord-est del nuovo fabbricato, 19 febbraio 1931. ASPi, 134, XXVII, 125 - foto di Gian-donato Tartarelli tratta dall'articolo di N. Rizzo, *Il Palazzo della Carovana durante il commissariato di Giovanni Gentile (1928-1933): vicissitudini di un cantiere*, pubblicato in questo fascicolo.

Accesso aperto/Open access © 2024 Licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale (CC BY-NC-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa - Classe di Lettere e Filosofia
Scuola Normale Superiore
Piazza dei Cavalieri, 7
56126 Pisa
tel. 0039 050 509220
edizioni@sns.it – segreteria.annali@sns.it
<https://journals.sns.it/index.php/annalilettere>

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia

serie 5
2024, 16/2



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Pubblicazione semestrale
Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 7 del 1964
Direttore responsabile: Luigi Battezzato

ISSN 0392-095X
E-ISSN 3035-3769

Indice

STUDI E RICERCHE

Due frammenti delle memorie di Silla in Aulo Gellio LUCA MORETTI	433
Visualizzare la malattia: sul testo di Lucrezio 3, 492-3 LEONARDO GALLI	464
Da <i>Submissio</i> a <i>Concordia</i> . 'Biografia' di un singolare gruppo scultoreo da un sarcofago romano ALESSIA DI SANTI, MARTINA BORRONI	489
La <i>Scala Paradisi</i> di Giovanni Climaco quale rituale di pellegrinaggio ascetico. Le miniature del manoscritto Vaticano greco 394 (Costantinopoli, 1080-1099) TEODORO DE GIORGIO	521
L' <i>Oratio</i> all'Accademia cremonese degli Animosi: sulle competenze emblematico-impresistiche di E. Tesauro all'alba dell' <i>Idea</i> ALESSANDRO BENASSI	538
Il Palazzo della Carovana durante il commissariato di Giovanni Gentile (1928-1933): vicissitudini di un cantiere NADIA RIZZO	570
«Anche nuda, se serve a cambiare il mondo»: aporie della liberazione sessuale in Italia (1966-1972) MARIA ROSSA	648
Notizie delle allieve e degli allievi della Classe di Lettere e Filosofia	681

STUDI E RICERCHE

Two fragments of Sulla's memoirs in Aulus Gellius

Luca Moretti

Abstract The aim of this article is to shed new light on two fragments of Lucius Cornelius Sulla's memoirs quoted in Aulus Gellius' *Noctes Atticae*. Both fragments come from the second book of the autobiography, but refer to apparently different contexts. Fr. 2 Peter (Gell., NA, 1, 12, 16) deals with the *flamen Dialis* Publius Cornelius, the first member of his *gens* to bear the *cognomen* Sulla. In fr. 3 Peter (Gell., NA, 20, 6, 3), an unknown speaker addresses an audience with whom he and his ancestors had some kind of rivalry in the past. As the study attempts to show, these passages may be related to well-known historical events that took place in Italy and Rome during the civil war of 87 BC. This conclusion leads us to reconsider the general structure of the dictator's writings and to highlight the role of political and military struggles in his memoirs.

Keywords Lucius Cornelius Sulla; Memoirs (autobiography); Civil war

Luca Moretti graduated in Roman History from the University of Pisa and was a student at the Scuola Normale.

Due frammenti delle memorie di Silla in Aulo Gellio

Luca Moretti

Riassunto Questo articolo analizza due frammenti delle memorie di Lucio Cornelio Silla trasmessi da Aulo Gellio. Entrambi gli stralci provengono dal secondo libro dell'autobiografia ma si riferiscono a contesti apparentemente diversi. Il fr. 2 Peter (Gell., NA, 1, 12, 16) menziona il *flamen Dialis* Publio Cornelio, il primo membro della *gens Cornelia* a ricevere il *cognomen* Silla. Nel fr. 3 Peter (Gell., NA, 20, 6, 3) un oratore non meglio identificato si rivolge a un pubblico con il quale egli e i suoi antenati hanno intrattenuto un qualche rapporto di ostilità. Lo studio cerca di dimostrare che questi brani possono essere riferiti a eventi che ebbero luogo in Italia e a Roma durante la guerra civile dell'87 a.C. Tale conclusione ci porta a riconsiderare la struttura generale dell'autobiografia del dittatore e a evidenziare l'importanza dei conflitti politici e militari all'interno dell'opera.

Parole chiave Lucio Cornelio Silla; Memorie (autobiografia); Guerra civile

Luca Moretti ha conseguito la laurea magistrale presso l'Università di Pisa con una tesi in Storia romana, è stato inoltre allievo del corso ordinario presso la Scuola Normale.

Due frammenti delle memorie di Silla in Aulo Gellio*

Luca Moretti

1. Introduzione

L'ultimo atto politico di Lucio Cornelio Silla consistette nella pubblicazione postuma delle memorie alle quali egli aveva lavorato dopo la deposizione delle cariche pubbliche e il ritiro a vita privata. Come dedicatario dell'opera venne designato l'amico Lucio Licinio Lucullo nell'aspettativa che questi potesse trarne materiale per un'opera storiografica di qualità superiore¹. Silla affidava così al proprio alleato più fedele il lascito della propria successione politica e la difesa della propria memoria. Il narratore non esauriva con questa richiesta il dialogo con il destinatario dell'opera ma forniva a sua volta un utile corredo di consigli ispirati alla propria condotta².

Oltre alla dedica iniziale a Lucullo, collocabile con sicurezza nell'*incipit* dell'opera, si conoscono altri passi trasmessi con indicazione precisa dei libri di provenienza. Plutarco assegna al decimo libro due responsi oracolari che preannunciarono a Silla la vittoria nella battaglia di Orcomeno e l'esito delle

* Ringrazio in modo particolare il professor Fabrizio Oppedisano che mi ha suggerito di sviluppare il presente studio in forma di saggio e ne ha seguito le lunghe fasi di elaborazione fornendo correzioni e consigli. Sono grato inoltre agli anonimi revisori, le cui indicazioni hanno arricchito questo lavoro. La responsabilità di quanto scritto, compresi eventuali errori e omissioni, resta naturalmente mia.

¹ Plut., *Luc.*, 1, 4 (fr. 1 Peter = fr. 1 Smith). Aderiamo qui all'esegesi di SMITH 2013, p. 288; secondo altri critici il frammento dimostra invece che Lucullo condusse su richiesta di Silla una revisione stilistica dello scritto in vista della sua pubblicazione definitiva: da ultimo PELLING 2009, p. 43; SCHOLZ, WALTER 2013, p. 99. La dedica dell'opera a Lucullo è ricordata anche in Plut., *ibid.*, 4, 5; Sull., 6, 10 (fr. 14a Smith ~ fr. 8 Peter).

² Lucullo veniva esortato a tributare la massima fiducia ai sogni premonitori ispirati dagli dei: Plut., Sull., 6, 10 (fr. 14a Smith ~ fr. 8 Peter); *Luc.*, 23, 6 (fr. 14b Smith), cfr. *infra*. Fin dall'assunzione ufficiale dell'appellativo *Felix* il generale vittorioso aveva rivendicato un rapporto privilegiato con le divinità, alle quali andavano ricondotti i meriti di ogni suo successo individuale: sul tema esiste una ricchissima bibliografia, cfr. anzitutto THEIN 2009; WESTALL 2019, pp. 58-62; SANTANGELO 2022, pp. 88-9. Per una lettura del problema ideologico sotteso alla scelta del nome si veda GIARDINA 2008, pp. 68 sgg.

sue future imprese in Italia³; i due episodi seguono la battaglia di Cheronea e risalgono circa alla metà dell'anno 86 a.C. Grazie a questa indicazione possiamo collocare entro questo termine cronologico altre vicende evocate nei frammenti sopravvissuti: la partecipazione alla campagna contro i Cimbri, la mancata elezione alla pretura, la militanza nella guerra sociale, il consolato, i conflitti con Mario e il tribuno Sulpicio, l'inizio della spedizione in Oriente sino alla battaglia di Cheronea. Sappiamo poi che nel ventunesimo libro l'autore rifletteva sui gravi pericoli che avevano minacciato Roma al tempo della guerra civile⁴, forse proprio alla vigilia della battaglia di porta Collina (1° novembre 82 a.C.)⁵. La vittoria definitiva sui mariani si collocava in un frangente molto avanzato, quasi conclusivo, delle memorie. Per quanto concerne l'epilogo, una preziosa notizia di Plutarco attesta infatti che Silla smise di scrivere il ventiduesimo libro solo due giorni prima di morire. In quel contesto l'ex dittatore ricordava una profezia ricevuta da alcuni veggenti caldei, secondo la quale egli sarebbe morto all'apice delle sue fortune, e l'apparizione in sogno del figlio avuto dalla moglie Metella: il bambino, scomparso prematuramente, esortava il padre ad abbandonare ogni preoccupazione e a ricongiungersi a lui e alla madre, anch'ella già deceduta⁶.

Svetonio ricorda peraltro come l'ultimo libro dell'opera, lasciato incompiuto, sia stato ultimato dal fidato liberto Epicado⁷. Possiamo quindi dedurre che il collaboratore completò il racconto con una descrizione dei funerali del patrono

³ Plut., *Sull.*, 17, 1-4 (fr. 16 Peter = fr. 4 Smith). Secondo NOBLE 2014, pp. 179-80 Silla anticipava il racconto di questi pronostici in una digressione dopo aver riportato qualche altro vaticinio risalente a una fase anteriore della sua vita. Il rimando preciso al numero del libro si spiega più semplicemente con la volontà, da parte di Plutarco, di contrapporre una fonte ben individuata alle tante leggende fiorite in Beozia intorno agli oracoli ricevuti dal proconsole (*ibid.*, 17, 1). Il riferimento si rendeva ancora più utile qualora la narrazione della prima fase della guerra avesse occupato diversi libri, cfr. *infra*.

⁴ Prisc., *Inst.*, 9, p. 476 H (fr. 20 Peter = fr. 5 Smith) «Sulla in vicesimo primo rerum suarum: ad summam perniciem rem publicam perventurum esse».

⁵ LEWIS 1991, pp. 517-9 ha individuato un'eco di questo passo in Vell. Pat., 2, 27, 1 «Pontius Telesinus [...] Kal. Novembribus ita ad portam Collinam cum Sulla dimicavit, ut ad summum discrimen et eum et rem publicam perduceret». Cfr. ora anche NOBLE 2014, pp. 207-11; LANGE, VERVAET 2019, p. 25 nota 19; VERVAET 2023, p. 200. Altri interpretano il frammento come un giudizio di Silla sulla crisi delle istituzioni che egli era in procinto di riformare: BARDON 1951, p. 154; PASCUCCHI 1975, pp. 290-3; VALGIGLIO 1975, p. 277 nota 69; BEHR 1993, p. 10; SCHOLZ, WALTER 2013, p. 133.

⁶ Plut., *Sull.*, 37, 1-3 (fr. 21 Peter = fr. 6 Smith).

⁷ Suet., *Gram. et rhet.*, 1, 12. Sulla documentazione epigrafica concernente Epicado e, in generale, sui liberti di Silla si veda SANTANGELO 2007, pp. 74-5.

defunto⁸ coprendo forse quel vuoto narrativo che si estendeva tra la fine del resoconto autobiografico e la morte del protagonista⁹. In ogni caso la vicenda della dittatura assumeva un rilievo marginale nell'economia dell'opera in quanto ben poco spazio, un libro o poco più, era riservato al biennio 81-80 a.C.¹⁰. Come appare sia da queste osservazioni preliminari sia dai frammenti che saranno presi in esame più avanti, le memorie si concentravano su vicende di natura bellica: la guerra mitridatica e la guerra civile¹¹.

2. *fr. 3 Peter: un'orazione pubblica nelle memorie di Silla?*

Se i libri 10-21 coprivano l'arco temporale tra la vittoria in Grecia e la guerra contro i mariani, meno chiara appare la struttura della prima parte dell'opera. Soltanto un paio di frammenti, tra quelli riferibili a questa sezione, contiene indicazioni sul libro di riferimento. Si tratta di due stralci del secondo libro delle memorie, conservati entrambi nelle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio ma diversi per estensione e contenuto. Proveremo quindi ad assegnare loro un contesto di provenienza e a fornire su queste basi una rilettura più completa dei passi trasmessi dalla tradizione indiretta. Il frammento da cui facciamo partire la nostra indagine interessa Gellio per l'impiego della forma pronominale *nostri* in luogo di *nostrum*¹²:

⁸ PETER 1914², p. cclxxi. Secondo SCHOLZ 2003, p. 178 la fretta con cui Silla si dedicò alla scrittura negli ultimi mesi della propria esistenza avrebbe imposto una revisione stilistica dell'intera opera prima della pubblicazione; sui tempi di redazione si veda anche SONNABEND 2002, p. 95.

⁹ Come proposto da GIARDINA 2008 è plausibile che la rassegna autobiografica terminasse con l'abbandono della scena pubblica da parte dell'ex dittatore; cfr. TATUM 2011, p. 165; FLOWER 2015, pp. 219-22; *contra* NOBLE 2014, pp. 221-2.

¹⁰ RUSSO 2002, p. 298. A questa marginalità VERVAET 2018, p. 69 imputa la scarsa chiarezza nella storiografia posteriore circa la successione delle cariche ricoperte da Silla negli ultimi anni al potere. Il problema è particolarmente vistoso nella biografia di Plutarco, che sorvola sui particolari dell'azione legislativa del dittatore: si veda da ultimo STADTER 2019. Un vuoto sulla legislazione sillana si riscontra anche nelle fonti tarde analizzate da PITTIA 2019, pp. 174-6.

¹¹ Cfr. SMITH 2009, pp. 72-5 secondo il quale il punto culminante del discorso memoriale in età repubblicana coincideva con la descrizione del trionfo, un evento che non poteva di certo mancare nell'autorappresentazione del dittatore; SCHETTINO 2018, pp. 218-20 ha cercato di dimostrare che l'orazione tenuta da Silla dopo la cerimonia trionfale (Plut., *Sull.*, 34, 3) deriva appunto dalle memorie. Già LEWIS 1991, pp. 518-9 aveva individuato nella celebrazione pubblica della vittoria il fine ultimo della narrazione; cfr. anche THEIN 2009, pp. 100-2.

¹² Una scelta espressiva interpretata da Sulpicio Apollinare, maestro di Gellio, come un arcaismo: Gell., *NA*, 20, 6, 12. Sul fenomeno linguistico si veda PASCUCCHI 1975, pp. 285-7.

*L. Sulla rerum gestarum libro secundo: «Quod si fieri potest, ut etiam nunc nostri vobis in mentem veniat, nosque magis dignos creditis quibus civibus quam hostibus utamini quique pro vobis potius quam contra vos pugnemus, neque nostro neque maiorum nostrorum merito nobis id continget»*¹³.

L. Silla nel secondo libro delle sue *res gestae* (scrive): «Se può avvenire che anche ora vi ricordiate di noi e ci reputeate più degni di essere da voi trattati come concittadini che come nemici e di combattere per voi piuttosto che contro di voi, ciò non avverrà per merito nostro né dei nostri antenati».

Lo studio di questo passo risulta difficile per via della mancanza di riferimenti interni che possano aiutare a contestualizzarlo e per la stessa contraddittorietà del suo contenuto. Gli unici punti certi sono la sua collocazione nel secondo libro dell'opera e il suo carattere di interlocuzione diretta in prima persona. Il tono del discorso sembra oscillare tra l'autocommiserazione (*quod si fieri potest, ut etiam nunc nostri vobis in mentem veniat*), la rivendicazione della propria potenziale utilità alla causa degli interlocutori (*nosque magis dignos creditis quibus civibus quam hostibus utamini quique pro vobis potius quam contra vos pugnemus*) e il ricordo di un conflitto protratto dal passato al presente (*neque nostro neque maiorum nostrorum merito nobis id continget*). Il registro del brano sembrerebbe coerente con un contesto di natura retorica, di cui tuttavia non è semplice definire meglio i contorni¹⁴. Come prima ipotesi si può immaginare che le parole citate da Gellio costituissero un'apostrofe di Silla ai propri lettori. Secondo Lewis, Silla, dopo il primo libro dedicato alle lodi in onore di Lucullo e alla celebrazione della propria *felicitas*, premetteva al racconto una *captatio benevolentiae* appropriata al clima di crescente ostilità percepibile già nell'anno 79 a.C., quando egli, dopo il ritiro a vita privata, si era dedicato alla composizione dell'opera¹⁵. Se è vero che in quel frangente la resistenza di Sertorio nella penisola iberica e il comportamento di alcuni uomini politici a Roma – il giovane Pompeo e Lepido, console designato per l'anno venturo – minacciavano la stabilità della *res publica*, un'offerta di aiuto militare rivolta da Silla ai concittadini (*pro vobis potius quam contra vos pugnemus*) appare implausibile, tanto più se attribuita a chi aveva

¹³ Gell., NA, 20, 6, 3 (fr. 3 Peter = fr. 3 Smith).

¹⁴ Gli autori antichi conoscono e talora riportano i contenuti di orazioni, lettere e altri documenti di Silla: è possibile che le memorie costituiscano la loro fonte primaria. Cfr. SMITH 2013, p. 285.

¹⁵ LEWIS 1991, p. 516-7 ripreso da TATUM 2011, pp. 173-4; sulla valenza retorica del brano si era espresso in termini analoghi PASCUCCI 1975, p. 287. L'esegesi di Lewis è accolta, pur tra molti dubbi, anche da NOBLE 2014, pp. 56-63.

appena deposto i supremi poteri¹⁶. Avanzare una simile proposta e rievocare così i recenti trascorsi della guerra civile equivaleva per l'ex dittatore all'ammissione di un fallimento politico. Al contrario la retorica apologetica delle memorie insisteva sulla soddisfazione e sulla serenità interiore che accompagnarono Silla sino alla fine dei suoi giorni, senza alcun ripensamento o preoccupazione riferiti al presente¹⁷. Lewis interpreta dunque il frammento in modo anacronistico e cerca di collocarlo all'interno di una parentesi introduttiva di ampiezza inverosimile, estesa tra il primo e il secondo libro. Non si comprende inoltre come quest'appello rivolto a tutti i lettori potesse ammettere la compresenza di un interlocutore privilegiato quale era l'amico Lucullo, cui Silla destinava, come abbiamo visto, esortazioni e consigli¹⁸.

Tali conclusioni ci spingono a preferire l'interpretazione più diffusa, che vede nel passo in esame la citazione di un discorso realmente pronunciato in pubblico o comunque ricostruito *a posteriori* per essere incluso nel racconto autobiografico. Secondo alcuni studiosi si tratterebbe di un'orazione tenuta dallo stesso Silla durante la sua carriera pubblica. Sulla base di questa premessa Valgiglio ha tentato di individuare nei conflitti civili scaturiti nell'88 a.C. il contesto più adeguato a cui riferire il frammento. Come è noto, durante l'anno del suo primo consolato Silla, ormai in procinto di partire per la campagna contro Mitridate, venne esautorato dal comando per opera di Mario e del tribuno della plebe Sulpicio e decise quindi di marciare da Nola con l'esercito per ripristinare il proprio ruolo a capo della spedizione militare. La mobilitazione armata culminò in un assalto alla città di Roma dove gli avversari del console furono attaccati e sconfitti¹⁹. Nel corso della marcia Silla si imbatté in una serie di ambascerie senatorie che miravano a scongiurare questo preludio di guerra civile: ad un

¹⁶ Per il quadro politico a Roma nel 79 a.C. cfr. da ultimo ROSENBLITT 2019, pp. 31 sgg.

¹⁷ Cfr. Plut., *Sull.*, 37, 1-3 (fr. 21 Peter; = fr. 6 Smith) cit. *supra*. Secondo Plin., *HN*, 7, 138 e Tac., *Hist.*, 3, 72, 7 Silla esprime in punto di morte un unico rimpianto: non aver potuto dedicare personalmente il tempio di Giove Capitolino allora in corso di ricostruzione dopo l'incendio dell'83 a.C.; come ha osservato LEWIS 1991, p. 519 nota 40, è plausibile che l'aneddoto figurasse nell'ultimo libro delle memorie tra le integrazioni di Epicado.

¹⁸ SMITH 2013, p. 290 controbatte a Lewis che l'uso della prima persona plurale non trova confronti in contesti simili. Ignoriamo se la narrazione delle memorie fosse condotta da un narratore esterno ma alcuni paralleli fanno supporre l'uso della prima persona, cfr. FLOWER 2015, p. 214. Certamente Marco Emilio Scauro e Publio Rutilio Rufo impiegarono la prima persona (singolare) nelle loro opere autobiografiche, cfr. CHASSIGNET 2003, p. 73; è possibile invece che Quinto Lutazio Catulo abbia fatto ricorso alla terza persona, cfr. FLOWER 2014, p. 31.

¹⁹ Sulla vicenda nel suo complesso si vedano LEVICK 1982; MORSTEIN-MARX 2011; SANTANGELO 2018; TATUM 2022, pp. 562-4.

discorso tenuto da Silla durante queste trattative Valgiglio attribuisce le parole riportate da Gellio²⁰. Le dinamiche di tali negoziati non sono tuttavia facili da ricostruire. Appiano ricorda che ben tre delegazioni senatorie raggiunsero Silla nel corso del suo tragitto. In tutti i colloqui Silla ribadì la scelta di marciare verso Roma, pur mostrandosi disponibile a incontrare il senato e i propri avversari nel Campo Marzio per risolvere la controversia. A questo punto Mario e Sulpicio inviarono al console altri messi i quali, fingendo di riportare ordini del senato, gli ingiunsero di accamparsi a non meno di 40 stadi (5 miglia) dalla capitale. Silla comprese subito la natura dell'inganno e finse di ubbidire per poi muovere di sorpresa all'attacco delle mura²¹. Plutarco fornisce un resoconto diverso dei fatti e parla soltanto di due ambascerie. Nel corso della prima i pretori Bruto e Servilio furono aggrediti e cacciati dai soldati, mentre nella seconda i messi del senato promisero di ratificare qualsiasi giusta pretesa avanzata dal generale. Anche in questo caso Silla, dopo aver fatto intendere che si sarebbe fermato fissando l'accampamento, riprese la propria marcia²². In questo scenario è verosimile che la quarta legazione descritta da Appiano corrisponda alla seconda nella successione dei fatti ricavabile da Plutarco²³. Il biografo greco sembra attingere da fonti molto vicine a Silla perché inserisce tra la prima e la seconda ambasceria senatoria la descrizione di due presagi positivi ricevuti dal console ancora esitante circa la possibilità di muovere all'attacco di Roma. Nel primo episodio l'aruspice Postumio, dopo aver esaminato i segni delle vittime di un sacrificio, esorta Silla a procedere fiducioso nel successo dell'impresa²⁴. In quei giorni poi il generale viene visitato in sogno dalla dea Bellona, che gli porge un fulmine e lo esorta ad abbattere i propri nemici uno dopo l'altro²⁵. L'attenzione

²⁰ VALGIGLIO 1975, pp. 267-9.

²¹ App., *B Civ.*, 1, 57.

²² Plut., *Sull.*, 9, 3-4 e 9.

²³ VALGIGLIO 1975, p. 268 nota 56; ZUCCHETTI 2022, p. 64. Nei manoscritti di Plutarco la località dove si svolse l'ultimo incontro tra Silla e i messi è indicata come *περὶ πικίνας* o *περὶ πικίνας*. GABBA 1958, p. 167 e ANGELI BERTINELLI 1997, pp. 333-4 accettano la correzione di Lubin *περὶ Πικτὰς* con riferimento alla *statio ad Pictas* posta sulla via Latina a una distanza di 210 stadi (circa 26 miglia) da Roma (Strabo, 5, 3, 9), una misura incompatibile con i 40 stadi indicati da Appiano come il limite imposto dai falsi ambasciatori all'avanzata di Silla. Il problema viene meno qualora si interpreti il toponimo in Plutarco come rimando al termine latino *piscinae*, che allude alla presenza di peschiere nei dintorni, secondo una proposta di KEAVENEY 1983a, p. 66.

²⁴ Plut., *Sull.*, 9, 6. L'evento è riportato anche in August., *De civ. D.*, 2, 24 (= Liv., 77, fr. 19 W). Per la derivazione di questo aneddoto dalle memorie di Silla cfr. RUSSO 2002, 294-5.

²⁵ Plut., *Sull.*, 9, 7-8. Non convince la connessione tra i contenuti del sogno e l'*ars fulguratoria* operata da MARASTONI 2008. Il carattere privato dell'esperienza onirica depone a favore della

per sogni premonitori e prodigi era un aspetto caratteristico delle memorie del dittatore, il quale faceva appello alla volontà degli dei per motivare a sé stesso e ai posteri la scelta di rivolgere le armi contro la patria²⁶. Con grande probabilità tali predizioni riferibili alla marcia su Roma comparivano nell'autobiografia di Silla ma non siamo in grado di stabilire quanto spazio fosse dedicato ai colloqui con i rappresentanti del senato incontrati durante il tragitto²⁷.

Un grave limite della tesi di Valgiglio consiste nella scarsa pertinenza delle ultime parole del frammento (*neque nostro neque maiorum nostrorum merito nobis id continget*) ai colloqui con i legati del senato, nonché, più in generale, alla figura di Silla. Lo studioso ritiene che il sostantivo *meritum* in qualità di *vox media* possa assumere anche un'accezione peggiorativa e traduce il passo in questo modo: «ciò non è (*sic*) con demerito né nostro né dei nostri antenati»²⁸. Il console, in virtù del proprio prestigio e di quello dei suoi avi, desiderava essere trattato dai senatori come un concittadino, non come un nemico, e quindi approvava l'iniziativa di intavolare trattative per scongiurare il conflitto imminente. Valgiglio appare però ancora indeciso se accogliere la correzione di Madvig *immerito* per *merito*, che porterebbe alla medesima soluzione del problema. La congettura ha riscosso un discreto successo tra gli editori²⁹ poiché consente di eliminare quella forte contraddizione che la formula originaria viene a creare se riferita a un emissario italico nel corso della guerra sociale o a un generale romano alla vigilia o all'indomani di una guerra civile³⁰: in entrambi i

sua pertinenza all'autobiografia (per quanto Plutarco introducendola con l'espressione λέγεται suggerisca qualche dubbio a riguardo): cfr. KRAGELUND 2001, pp. 92-3; HARRIS 2009, pp. 179-80; TATUM 2011, pp. 169-70.

²⁶ L'apporto più importante dello studio di KEAVENEY 1983b consiste nell'aver riconosciuto autenticità ai sentimenti religiosi espressi negli scritti e negli atti pubblici del (futuro) dittatore. Su questa linea WISEMAN 2009, p. 112; diversamente SCHOLZ 2003, pp. 192-3 e MANN 2008.

²⁷ Secondo TATUM 2011, p. 171, seguito da KLOOSTER 2019, p. 301, la motivazione addotta dal console per giustificare la propria linea d'azione («liberare la patria da chi la tiranneggiava») deriverebbe ad Appiano dalle memorie del dittatore. Silla però non fu l'unico apologeta di sé stesso e il silenzio di Plutarco può avere qualche peso a riguardo.

²⁸ VALGIGLIO 1975, p. 269 nota 58. Si noti che nei casi simili riportati a confronto, quando il concetto viene negato, si incontra la forma *nullo merito*: Cic., *Sest.*, 39; Liv., 40, 15, 10.

²⁹ Aulo Gellio: MARSHALL 1968; JULIEN 1998; HOLFORD-STREVEVS 2020. Silla: SMITH 2013.

³⁰ Per l'emissario italico: MADVIG 1873, pp. 612-3. BEHR 1993, pp. 72-3 fa risalire il frammento a un intervento di Silla in senato subito dopo la vittoria sui mariani asserragliati in città nell'88 a.C.: il tono del passo stride tuttavia con l'atmosfera della seduta in cui si decretò la condanna a morte di Mario e di Sulpicio, cfr. Plut., *Sull.*, 10, 1. Un contesto simile sembra contemplato nella breve nota di ALONSO NUÑEZ 2004-5, p. 102 «por este fragmento sabemos también que intentaba enlazar con

casi non aveva alcun senso rivendicare un'ostilità di vecchia data nei confronti degli interlocutori e la propria indegnità ad appartenere al corpo civico di Roma. La proposta tuttavia banalizza il testo tradito ed elimina un elemento utile a una più precisa contestualizzazione del brano³¹.

Per quanto l'intervento testuale di Madvig appaia inopportuno, egli ha saputo indicare un contesto plausibile per il frammento, nel quale i vari temi evocati – la cittadinanza comune, la scelta di campo in un conflitto imminente – acquistano significato sul piano storico. Il filologo ha collocato il passo all'interno di un discorso tenuto da un emissario degli alleati italici dinanzi al popolo o al senato di Roma nelle prime fasi della guerra sociale (*initio belli socialis*). Dopo più di un secolo Keaveney ha ripercorso la via aperta da Madvig individuando nel conflitto con i *socii* alcuni contesti adatti ad accogliere il brano delle memorie e pertinenti alla vicenda di Silla³². Il futuro dittatore militò infatti nella guerra sociale fin dal 90 a.C. e, grazie ai continui successi riportati sul fronte, ottenne il consolato due anni dopo. In veste di console Silla fu poi impegnato nell'assedio della città di Nola, dove si erano rifugiati gli ultimi ribelli. Di queste vicende egli lasciò traccia nelle proprie memorie, come testimoniano alcuni frammenti dell'opera.

La prima ipotesi di Keaveney rimanda alle trattative tra Silla e i nemici assediati ad Aeclanum nel corso dell'89 a.C. Secondo Appiano il futuro console raggiunse il centro irpino e lo strinse d'assedio mentre gli abitanti, che confidavano nell'arrivo di un contingente di Lucani in proprio soccorso, presero tempo avviando una trattativa. Il generale romano comprese le reali intenzioni della controparte e concesse soltanto un'ora per deliberare, al termine della quale fece incendiare le mura lignee della città. Gli assediati a questo punto si arresero ma Silla diede comunque avvio al saccheggio poiché gli avversari non avevano deposto spontaneamente le armi³³. Tale interpretazione riconnette il frammento riportato da Gellio a un episodio attestato nelle fonti, anche se il tono generale del passo mal si concilia con l'immagine di una città stremata al punto da non aver altro da offrire che una resa senza condizioni. La prospettiva di Keaveney sembra postulare invece la reazione da parte degli assediati a trattative più articolate, che prevedevano l'offerta di un vero e proprio passaggio di campo. Attraverso

las hazañas de sus antepasados para responsabilizarse de los suyos propias ante el pueblo romano y de esta manera justificarlas». Ultimamente anche PITTIA 2019, p. 167 nota 74 riconduce il passo a una lettera o un discorso di Silla ai propri concittadini.

³¹ Si veda PASCUCCI 1975, pp. 287-9 per una critica di ordine filologico e linguistico alla proposta di Madvig.

³² KEAVENEY 1981, pp. 294-6.

³³ App., *B Civ.*, 1, 51. SANTANGELO 2007, p. 71 nota 16 segue dubitativamente la proposta di Keaveney.

il loro portavoce gli abitanti di Aeclanum, riconoscendo la propria indegnità a combattere per Roma e a ricevere la cittadinanza romana, si sarebbero espressi in un tono dimesso di sottomissione (*submissive tone, humble attitude*) del tutto controproducente e inverosimile nel corso di quei negoziati. In alternativa Keaveney assegna il frammento a un discorso tenuto dal principe irpino Minazio Magio con l'obiettivo stipulare un'alleanza con la città egemone³⁴. Questo notevole, nativo di Aeclanum, si era mantenuto fedele ai Romani nel corso della guerra sociale reclutando una legione tra il suo popolo e partecipando alle operazioni militari al fianco di Silla, meriti per i quali venne insignito *viritim* della cittadinanza romana³⁵. Le informazioni disponibili sul comandante alleato sono tuttavia molto scarse e non si conoscono affatto le contingenze precise della sua adesione alla causa di Roma.

A Keaveney va il merito di aver individuato nel frammento trasmesso da Gellio un possibile riferimento alla condizione peculiare delle popolazioni sannitiche durante il conflitto³⁶. A differenza della gran parte delle comunità insorte, Sanniti e Lucani non deposero le armi dopo il primo biennio di guerra³⁷, ma proseguirono le ostilità istituendo nei loro territori le ultime effimere capitali ribelli, Bovianum e Aesernia. Le roccaforti di Aesernia e Nola resistevano ancora nell'88 a.C., a quando risalgono forse alcuni contatti tra gli insorti e Mitridate in funzione di un'alleanza antiromana³⁸. Dopo la partenza di Silla per l'Oriente e la deflagrazione dei conflitti interni a Roma, alcuni contingenti scesi nel Bruttium tentarono senza successo di espugnare Rhegium³⁹. Sempre nell'87 a.C. il senato incaricò il proconsole Quinto Cecilio Metello Pio di avviare trattative con i Sanniti, i quali nel frattempo da Nola avevano incendiato la città di Abella e saccheggiato alcuni centri vicini. La necessità di un accordo scaturiva dal fatto che il console Cinna, avversato dal collega Gneo Ottavio e dal senato, aveva ottenuto il supporto delle truppe romane operanti in Campania e manifestava l'intento di ripetere il precedente sillano della marcia su Roma.

³⁴ A quest'ultima ipotesi aderisce KENDALL 2013, p. 386 nota 63.

³⁵ Vell. Pat., 2, 16, 2-3 grazie al quale sappiamo che due suoi figli rivestirono la pretura a Roma entro l'81 a.C.: MRR II, p. 67; BRENNAN 2000, p. 391. Sui *Magii* di Aeclanum cfr. GALLO 2013, pp. 92-5; ISAYEV 2013, pp. 28-30.

³⁶ L'inclusione degli Irpini nel gruppo dei Sanniti è un dato diffuso nell'etnografia dell'Italia antica, per quanto il problema debba essere trattato con particolare cura nei resoconti sulla guerra sociale cfr. *infra* nota 49.

³⁷ App., *B Civ.*, 1, 53; Liv., *Per.*, 80 per l'87 a.C.

³⁸ Diod. Sic., 37, 2, 11; cfr. App., *Mith.*, 16; Ath., 5, 213c. La data precisa della legazione italica a Mitridate non è nota, cfr. DART 2014, pp. 193-5; ARRAYÁS MORALES 2016.

³⁹ Diod. Sic., 37, 2, 13-14.

Il senato intendeva concludere quanto prima la guerra contro i Sanniti per concentrare le proprie forze nello scontro con il console ribelle. Metello diede quindi avvio alle trattative in un momento in cui la capacità negoziale di Roma era gravemente indebolita. I Sanniti pretesero non solo la cittadinanza romana per sé e per quanti erano passati dalla loro parte ma anche il diritto a conservare i bottini e la restituzione dei prigionieri e dei disertori⁴⁰. Queste condizioni ribadivano la sostanziale parità tra le due parti e l'autonomia formale dello 'stato' antagonista⁴¹. Roma doveva così non solo riconoscere piena dignità politica alla coalizione nemica che si apprestava ad assimilare ma anche rinunciare al ruolo morale di vincitrice. La reazione di rifiuto del senato, del tutto prevedibile, era stata forse calcolata in anticipo dai Sanniti che presto stipularono con i mariani un'alleanza alle medesime condizioni. Soltanto la vittoria di Cinna pose fine alla guerra sociale e rese possibile l'estensione della cittadinanza romana a tutti gli insorti⁴².

I negoziati con Metello forniscono un contesto molto pertinente nel quale inserire il frammento citato da Gellio. Proponiamo qui di riferire il brano in questione a un discorso tenuto da un portavoce dei Sanniti interpellato nel corso delle trattative avviate con il senato. Nel brano si avrebbe un'esternazione provocatoria di stupore da parte dell'oratore che si vede offrire una proposta di pace dopo un lungo periodo in cui i Romani 'si erano dimenticati' delle pretese dei Sanniti protraendo la guerra e rifiutando ogni altro compromesso. Tutto a un tratto però la crisi interna aveva indotto il senato a rivedere i propri piani e a mettere da parte le ostilità contro gli ultimi ribelli ancora in armi. L'alto livello di elaborazione retorica raggiunto nel discorso non deriva dai convenevoli di una *captatio benevolentiae* ma, al contrario, dalla volontà di irridere i Romani costretti a venire a patti nel momento meno propizio con i loro nemici storici in Italia, ai quali ora con grande disinvoltura volevano riconoscere lo status di concittadini⁴³. Un simile atteggiamento da parte degli interlocutori italici

⁴⁰ Gran. Lic., 35, 27-30 Criniti; App., *B Civ.*, 1, 68; Dio Cass., 30-35, fr. 102, 7. La precisa corrispondenza con il dettato di Cassio Dione ha permesso di riferire a questo episodio anche Sall., *Hist.*, 1, fr. 28 M, cfr. MCGUSHIN 1992, p. 95; LA PENNA 2015, pp. 152-3.

⁴¹ BISPHAM 2018, p. 9 (sul compromesso stabilito da Cinna, cfr. *infra*) «Essentially the Samnites were being treated as an independent power with whom peace and alliance (a real *foedus aequum*) could be made, a far cry from the norms of Rome's asymmetric Italian alliance of the previous two centuries». Contra VERVAET 2023, p. 106 nota 57.

⁴² App., *B Civ.*, 1, 53.

⁴³ L'ironia presente nel frammento è stata colta da PELLING 2009, p. 44 nota 16. La disponibilità del senato a elargire la cittadinanza romana in cambio di sostegno militare contro Cinna è comprovata dalle concessioni ai *dediticii* di cui parla Gran. Lic., 35, 34 Criniti (e probabilmente

sarebbe stato ammissibile soltanto se il primo passo per l'apertura delle trattative fosse stato compiuto da Roma, così come era effettivamente avvenuto in questa fase del conflitto. Il richiamo a un intervento militare condiviso (*nosque magis dignos creditis [...] quique pro vobis potius quam contra vos pugnemus*) si spiega invece alla luce del fatto che i Sanniti, dopo aver raggiunto l'accordo con Cinna, parteggiarono attivamente per il console sovversivo⁴⁴. Allo stesso modo sarebbero stati chiamati a combattere per Ottavio se avessero accettato l'intesa con il senato.

La presenza di documentazione inerente ai rapporti intercorsi tra Romani e Sanniti nell'87 a.C. in una fonte di prima mano come le memorie del dittatore può spiegare la relativa precisione e la coerenza delle informazioni a noi trasmesse dagli storici antichi riguardo a questi fatti. Dare conto delle vicende avvenute in Italia in sua assenza serviva a Silla per legittimare la propria condotta nel corso della futura guerra civile contro i mariani e raffigurare sé stesso come l'unico possibile salvatore della patria in pericolo. L'ingratitudine e l'ostilità dei Sanniti facevano risaltare tanto l'incapacità e la debolezza dei senatori quanto la determinazione di Cinna a stringere accordi con un nemico dichiarato dello stato romano. Un excursus di questo tipo si rendeva utile anche per ragioni di chiarezza espositiva, dal momento che la vicenda personale di Silla si sarebbe presto riallacciata alla storia dell'Italia e dei suoi abitanti, prima attraverso contatti a distanza e poi nel corso di nuove iniziative diplomatiche e militari. Era dunque necessario informare i lettori circa i nuovi equilibri politici instauratisi nella madrepatria.

Nell'85 a.C. il futuro dittatore in una sua lettera al senato rassicurò i nuovi cittadini affermando che solo chi fosse stato suo nemico avrebbe subito ritorsioni⁴⁵. Dopo lo sbarco a Brundisium nell'83 a.C. Silla, giunto in Campania, aprì una trattativa con il console Lucio Cornelio Scipione su temi quali il diritto alla cittadinanza e il voto nei comizi⁴⁶. Secondo l'epitome di Livio, tra l'83 e l'82 a.C. il generale stipulò un *foedus* con i «popoli Italici» impegnandosi a

Liv., *Per.*, 80): su questa notizia si vedano BRUNT 1971, pp. 89-91; ID. 1988, pp. 134-5; LETTA 1979, pp. 82-3 con valutazioni divergenti. Sulla linea di Brunt cfr. ora VERVAET 2023, pp. 156-7.

⁴⁴ Liv., *Per.*, 80; Gran. Lic., 35, 30 Criniti. LOVANO 2002, p. 40; KENDALL 2013, p. 516 nota 66 ridimensionano inspiegabilmente queste notizie.

⁴⁵ App., *B Civ.*, 1, 77. Lo scetticismo di BADIAN 1962, pp. 57-8 circa l'aderenza dell'epistola ai reali contenuti delle trattative di quell'anno pare immotivato, cfr. già FRIER 1971, p. 591. Non è possibile dare conto in questa sede dei complessi rapporti intercorsi tra il governo di Cinna e i neocittadini: si vedano anzitutto LOVANO 2002, pp. 61-3; KEAVENEY 2005, pp. 175-6; BISPHAM 2018, pp. 11-2.

⁴⁶ Cic., *Phil.*, 12, 27.

riconoscere loro il possesso della cittadinanza romana e il voto nei comizi tributi (*suffragium*)⁴⁷. Gli sviluppi della guerra civile chiariscono che i Sanniti restarono esclusi da questo negoziato e appoggiarono i mariani attenendosi all'alleanza stipulata nell'87 a.C.⁴⁸. Durante il triennio in cui Cinna era rimasto al potere il Samnium aveva continuato a godere di un'autonomia *de facto* pur avendo smobilitato le proprie truppe, come dimostra il fatto che le strutture municipali in quelle aree si diffusero solo in età cesariana⁴⁹. Significativamente le fonti che narrano la risalita delle legioni sillane da Brundisium verso la Campania non menzionano scontri con le popolazioni incontrate lungo il cammino⁵⁰. Con tutta evidenza nessuna delle due parti aveva interesse ad aprire lo scontro quando era ancora possibile nutrire aspettative in una soluzione negoziale.

Una prima testimonianza rivelatrice dell'attitudine di Silla nei confronti dei contingenti italici coinvolti nella guerra civile risale alla battaglia di Sacriportus nell'82 a.C. Dopo aver riportato completa vittoria il generale ordinò di mettere a morte i prigionieri sanniti definendoli «da sempre ostili ai Romani»⁵¹. La pratica delle stragi mirate sfociò nella battaglia di porta Collina, nel momento in cui entrambi gli eserciti compresero di essere giunti alla resa dei conti decisiva. A questa contingenza altamente simbolica risale il noto discorso del generale sannita Ponzio Telesino che ribadiva la necessità di annientare Roma, da lui descritta come il covo dei lupi predatori dell'*Italica libertas*. Non vi è alcuna certezza in merito alla storicità di questo episodio, che si inserisce però nel novero

⁴⁷ Liv., *Per.*, 86. KEAVENEY 2005², pp. 115-6 colloca l'episodio durante l'inverno dell'82 a.C.

⁴⁸ Secondo SALMON 1964, pp. 75-7; ID. 1967, 383 l'astio di Silla nei confronti di questo popolo poteva risalire tanto alla memoria dell'avo Publio Cornelio Rufino, attivo nella terza guerra sannitica e nella guerra tarentina, quanto alla propria esperienza nella guerra sociale e all'affronto patito dal sillano Metello nell'87 a.C.: su questi punti cfr. JUNG 2017, p. 314; diversamente SANTANGELO 2007, p. 76 nota 36. KEAVENEY 1982b, pp. 510-2 imputa invece ai Sanniti, determinati a mantenere la propria indipendenza, la rinuncia alle trattative. In ogni caso la mancata ratifica del *foedus* autorizzò Silla a considerare i Sanniti alla stregua di un popolo straniero privo della cittadinanza romana, cfr. MARTIN 1989, pp. 37-42.

⁴⁹ Sulla discontinuità nella condotta dei Sanniti tra guerra sociale e guerra civile cfr. SALMON 1964; ID. 1967, pp. 387-90; HEREDIA CHIMENO 2017, p. 23; *contra* VERVAET 2023, p. 199. Mentre le fonti sulla guerra sociale designano con l'appellativo *Samnites* solo i *Pentri*, distinguendoli da altri popoli ribelli come i *Frentani* o gli *Hirpini*, questo etnonimo nella guerra civile comprende anche i *Caudini* assenti nella precedente insurrezione, cfr. DENCH 1995, p. 207; SCOPACASA 2015, pp. 22-4; JUNG 2017, p. 312; CARLÀ-UHINK 2017, p. 387. Per la tardiva municipalizzazione del Samnium si vedano SORICELLI 2017; LETTA 2021.

⁵⁰ Vell. Pat., 2, 25, 1 descrive l'itinerario pacifico delle legioni sillane *per Calabriam Apuliamque*.

⁵¹ App., *B Civ.*, 1, 87. Su questa prima strage cfr. Flor. 2, 9, 23.

di altri gesti altrettanto significativi e meglio documentati⁵². Silla interpretava la guerra come un punto di svolta nei rapporti tra Roma e le stirpi sannitiche ed è quindi perfettamente logico che la storiografia coeva attribuisse il medesimo convincimento anche ai suoi avversari.

Dopo la vittoria il futuro dittatore, a detta di Appiano, fece trucidare tutti i nemici catturati proprio perché gran parte di loro era composta da Sanniti. Molti altri autori antichi ricordano il massacro dei prigionieri radunati nella *Villa publica* o nel circo Flaminio, a poca distanza dal tempio di Bellona, da dove il senato riunito in assemblea fu costretto a udire le loro grida⁵³. Dopo la capitolazione di Praeneste tra i soldati di Mario il giovane soltanto i Romani ebbero salva la vita, mentre i Sanniti e i Prenestini furono trucidati⁵⁴. Questa disparità di trattamento si riflette nella giustificazione addotta da Silla a difesa del proprio operato: nessun Romano avrebbe potuto vivere in pace finché fossero esistiti i Sanniti⁵⁵. Dopo la disfatta militare il destino di queste popolazioni si intrecciò con quello degli ultimi focolai di opposizione al nuovo regime. Alcuni tra gli ultimi mariani trovarono rifugio nelle città di Nola e Aesernia, che caddero entro l'80 a.C., mentre il nome del principe sannita Papio Mutilo, scampato alla morte in battaglia, venne incluso nelle liste di proscrizione⁵⁶.

Dalle testimonianze degli autori antichi si comprende che ben pochi tra i Sanniti fecero ritorno in patria e c'è chi tra gli studiosi moderni ricorre al concetto di genocidio per descrivere il trattamento loro riservato, a dispetto di alcuni tentativi di ridimensionare l'entità e le ripercussioni dei massacri⁵⁷. La recrudescenza degli odi tra Romani e Sanniti, retrocessi al rango di nemici esterni, servi a Silla per scongiurare le ricadute più inquietanti della vittoria riportata sui

⁵² Vell. Pat., 2, 27, 2. A favore dell'autenticità o almeno della verosimiglianza dell'invettiva si è espresso di recente CARLÀ-UHINK 2017, p. 368.

⁵³ App., *B Civ.*, 1, 93. Lista delle fonti (cui va aggiunto Ampel. 42, 3) in ANGELI BERTINELLI 1997, p. 183. L'assimilazione dei prigionieri uccisi ai concittadini è comprensibile nelle fonti posteriori (Sen., *Clem.*, 1, 12, 2; *Dial.*, 1, 3, 7; Flor., 2, 9, 24) ma non può rispecchiare in alcun modo la prospettiva del vincitore.

⁵⁴ App., *B Civ.*, 1, 94. Al contrario Liv., *Per.*, 88; Val. Max., 9, 2, 1; Plut., *Sull.*, 32, 1-2; Oros., 5, 21, 10 non segnalano distinzioni tra le diverse categorie di prigionieri.

⁵⁵ Strabo, 5, 4, 11.

⁵⁶ Liv., *Per.*, 89; Gran. Lic., 36, 9-10 Criniti. GABBA 1958, p. 253 data la capitolazione di Nola all'81, KEAVENEY 2005², p. 163 all'80 a.C.

⁵⁷ Es. KEAVENEY 1982b, pp. 529-32; SANTANGELO 2007, p. 143 nota 31. Per le tracce materiali delle devastazioni compiute da Silla nel Samnium si veda da ultimo DE BENEDETTIS 2020; una panoramica sulla vita della regione nei secoli successivi si trova in PATTERSON 2004.

propri concittadini⁵⁸. Non può sorprendere quindi che le memorie del dittatore ricostruissero in modo dettagliato le trattative infruttuose intercorse tra il senato e gli ultimi insorti italici nell'87 a.C. al fine di sottolineare l'illegittimità sostanziale degli accordi stipulati in seguito dal console eversivo. Cinna infatti non solo aveva rotto molto presto il giuramento che lo vincolava a Silla⁵⁹ ma, dopo essere stato esautorato dal senato, aveva aggravato la propria posizione venendo a patti con un popolo nemico e macchiandosi, quindi, di un gravissimo tradimento. La pena inflitta ai Sanniti cinque anni dopo fa comprendere fino a che punto Silla si sentisse autorizzato a rimettere in discussione gli atti varati dai propri nemici e imposti con la forza all'assemblea senatoria.

3. *fr. 2 Peter: Publio Cornelio Silla flamen Dialis*

La presente lettura del frammento oratorio trasmesso nelle *Noctes Atticae* si scontra con la ricostruzione più diffusa circa i contenuti dei primi libri delle memorie. Si tende infatti a sostenere che il secondo libro dell'opera includesse un'ampia digressione sulle origini familiari di Silla, la quale avrebbe preceduto il racconto autobiografico vero e proprio⁶⁰. Tale esegesi si fonda su un altro frammento che Gellio utilizza per illustrare una particolare accezione del verbo *capere*:

L. Sulla rerum gestarum libro secundo ita scripsit: «P. Cornelius, cui primum cognomen Sullae impositum est, flamen Dialis captus»⁶¹.

L. Silla nel secondo libro delle sue *res gestae* così scrisse: «P. Cornelio, a cui per primo venne assegnato il *cognomen* Silla, fu designato *flamen Dialis*».

Grazie a questa citazione apprendiamo che il dittatore nel secondo libro attribuiva al proprio antenato Publio Cornelio *flamen Dialis* il ruolo di capostipite del ramo dei *Cornelii Sullae*. Il personaggio, non altrimenti noto, visse intorno alla metà del III secolo a.C. e può essere identificato con uno dei figli di Publio Cornelio Rufino, console nel 290 e nel 277 a.C., poi espulso dal senato perché scoperto a trasgredire una norma suntuaria⁶². La carica di *flamen Dialis*, per

⁵⁸ GUIDETTI 2021, pp. 240-2.

⁵⁹ Plut., *Sull.*, 10, 6-8.

⁶⁰ Cfr. ultimamente SCHOLZ, WALTER 2013, p. 86.

⁶¹ Gell., *NA*, 1, 12, 16 (*fr. 2 Peter* = *fr. 2 Smith*).

⁶² *MRR* I, p. 214; RÜPKE 2005, pp. 925-6.

via dei numerosi divieti rituali che imponeva, determinava un'interdizione del sacerdote dalle funzioni politiche e appare quindi adatta a un patrizio la cui carriera era compromessa dalla perdita del rango di senatore⁶³. L'origine del *cognomen* Silla era stata ricostruita con esiti molto diversi da Epicado, il liberto del dittatore, noto anche come autore di opere di esegesi linguistica e letteraria⁶⁴:

*Sibyllam Epicadus de cognominibus ait appellatum qui ex [his] Sibullinis libris primo sacrum fecit, deinde Syllam; qui quod flavo et compto capillo fuerit [fuerit Fabricius : fuerint mss. : fuit Keil], similes Syllae sunt appellati*⁶⁵.

Epicado trattando dei *cognomina* dice che colui il quale per la prima volta celebrò un rito sacro sulla base (di un responso) dei Libri Sibillini fu chiamato *Sibylla* e poi *Sylla*; dal momento che si ritiene che questi portasse i capelli biondi e ben acconciati, coloro che assomigliavano a lui furono chiamati *Syllae*.

Il personaggio ricordato qui è Publio Cornelio Silla, probabile figlio del *flamen Dialis*, che rivestì la pretura nel 212 a.C. durante la seconda guerra punica⁶⁶. In quest'occasione Publio Cornelio, in qualità di *decemvir sacris faciundis*, diede seguito a un oracolo dei Libri Sibillini che prescriveva l'istituzione dei *ludi Apollinares* al fine di propiziare l'espulsione del nemico cartaginese dall'Italia⁶⁷. La stessa vicenda è documentata anche da Macrobio, che dipende dalla tradizione inaugurata da Epicado per la ricostruzione paretimologica dell'epiteto *Sylla*⁶⁸.

La ricerca moderna contesta il primato assegnato al decemviro a scapito di suo padre. La notizia trasmessa da Epicado è suggerita infatti da un accostamento paretimologico tra i termini *Sibylla-Sylla* e deriva, in ultima analisi, dalla volontà di nobilitare un *cognomen* la cui origine rimandava piuttosto a difetti o a tratti fisici congeniti, come traspare anche nella parte finale del passo di

⁶³ Cfr. KATZ 1982. Il fatto che Gaio Valerio Flacco (209 a.C.) sia stato il primo *flamen Dialis* a memoria d'uomo a reclamare il diritto a sedere in senato fa comprendere il grado di emarginazione dell'avo di Silla.

⁶⁴ Per un profilo dell'attività letteraria del liberto si vedano BARDON 1951, pp. 197-8; KASTER 1995, p. 162.

⁶⁵ Charisius, *Gramm.*, 1, pp. 140-1 Barwick.

⁶⁶ *MRR* I, p. 268; KEAVENEY 2005², p. 6.

⁶⁷ Liv., 25, 12.

⁶⁸ Macrobi., *Sat.*, 1, 17, 27 «bello enim Punico hi ludi ex libris Sibyllinis primum sunt instituti, suadente Cornelio Rufo decemviro, qui propterea Sibylla cognominatus est, et postea corrupto nomine primus coepit Sylla vocitari».

Carisio⁶⁹. Tale discrepanza ci porta a riferire a contesti ben distinti i frammenti di Silla e di Epicado: la citazione del liberto non risaliva di certo al ventiduesimo libro delle memorie del dittatore (che questi aveva integrato di propria mano)⁷⁰. L'espressione *de cognominibus* impiegata da Carisio rimanda evidentemente al titolo di un'opera perduta di Epicado nella quale si proponeva un'interpretazione alternativa del *cognomen* del patrono secondo una tendenza eziologica tipica dell'erudizione antiquaria. La spregiudicatezza impiegata da Epicado nel manipolare, a scopi encomiastici o eufemistici, le vere origini dei *Cornelii Sullae* si accorda alla scarsa considerazione che Silla stesso nutriva nei confronti del proprio ramo familiare ormai caduto in rovina. Il silenzio delle fonti antiche sui parenti più prossimi del dittatore, in primo luogo sul padre, rende ancora più implausibile l'eventualità che Silla abbia dedicato un intero libro alla storia dei propri antenati⁷¹. Esistono pertanto buoni motivi per ritenere che il frammento assegnato da Gellio al secondo libro dell'autobiografia sillana vada riferito a un contesto diverso rispetto a quanto si tende comunemente a pensare. In questa direzione si muove Smith secondo cui il dittatore, ricordando la propria nomina in un collegio sacerdotale⁷², avrebbe richiamato la vicenda dell'antenato Publio

⁶⁹ Il riconoscimento di un tratto encomiastico nel frammento di Epicado si deve a GAGÉ 1955, p. 437, il quale riferisce questo brano alle memorie del dittatore nell'intento di dimostrare l'esistenza di un programma ideologico 'sibillino' perseguito da Silla: cfr. ora NOBLE 2014, pp. 50-1. Ancora FISCHER 2022, p. 264 pare alludere a un influsso della suggestione paretimologica sul rapporto tra Silla e il dio Apollo. Secondo KEAVENEY 1983b, p. 56 Silla da pretore celebrò a propria volta i *ludi Apollinares*: sarebbero queste le *venationes* ricordate in Plut., *Sull.*, 5, 2 (e Sen., *Dial.*, 10, 13, 6; Plin., *HN*, 8, 53), cfr. anche SCHETTINO 2018, p. 211. Sul rapporto di Silla con gli oracoli della Sibilla si veda WISEMAN 2000, p. 112. Altre letture del *cognomen* Silla alla luce di caratteristiche fisiche: Plut., *Cor.*, 11, 5; Quint., *Inst.*, 1, 4, 25.

⁷⁰ Come proposto da BUFFA 1984 già confutata da SANTINI 2001, pp. 1126-7.

⁷¹ Si può anzi ipotizzare che Silla abbia insistito di proposito sull'irrelevanza dei propri avi con l'intento di rimarcare la propria *felicitas*; sul mito della povertà giovanile del futuro dittatore e sulla sua diffusione attraverso l'autobiografia cfr. BADIAN 1970, pp. 5-6. RUSSO 2002, p. 294 esclude che l'opera contenesse riferimenti all'infanzia o alla giovinezza del protagonista. Secondo RIDLEY 2010 Silla avrebbe addirittura mentito, negando di aver prestato servizio militare in giovane età (Sall., *Iug.*, 96, 1), per esaltare ancora di più i successi conseguiti nella spedizione contro Giugurta, cfr. *infra*. Il tema dell'indigenza patita in gioventù ricorreva peraltro nel *De vita sua* di Scauro: Val. Max., 4, 4, 11 (fr. 1 Peter); *De vir. ill.*, 72, 1.

⁷² Silla deteneva un sacerdozio perché ne reclamò la restituzione nell'84 a.C. in vista del proprio rientro in Italia (App., *B Civ.*, 1, 79). L'ipotesi che tale carica possa coincidere con l'augurato, assunto verosimilmente non prima dell'82 a.C., è stata contestata già da BADIAN 1968, pp. 31-8; si

Cornelio Silla *flamen Dialis*⁷³. La nuova ricostruzione non sposta sensibilmente i termini della questione poiché anche in questo scenario il dittatore, nell'intento di enumerare i sacerdoti ricoperti dai propri predecessori, non avrebbe omissso di ricordare il decemvirato del pretore Publio Cornelio ricostruendo così i contorni di un albero genealogico abbastanza completo⁷⁴. Esiste tuttavia un'altra soluzione, simile ma per certi aspetti più puntale, in ordine al problema qui discusso.

L'anno 87 a.C. segnò una vera e propria svolta nella storia del sacerdozio di Giove. Il *flamen Dialis* Lucio Cornelio Merula venne nominato console al posto di Lucio Cornelio Cinna che, a causa delle proprie iniziative politiche, aveva perso l'appoggio del senato⁷⁵. Per via delle motivazioni già ricordate l'accesso di un *flamen Dialis* alla magistratura suprema non trova confronti nella prassi istituzionale repubblicana e si spiega soltanto alla luce delle circostanze straordinarie in cui versava allora lo stato romano, nell'imminenza di un grave conflitto⁷⁶. Il senato volle forse garantire a Ottavio una posizione di supremazia all'interno della coppia consolare associandogli un collega gravemente limitato nella sua sfera di azione⁷⁷. Il suicidio di Merula, inscenato all'interno del tempio di Giove Capitolino dopo il rientro di Cinna a Roma e l'avvio di un processo a carico del sacerdote, suggerisce tuttavia che la nomina senatoria esprimesse un'aspettativa più profonda, legata all'aura di sacralità che circondava il nuovo console.

Possiamo supporre quindi che la notizia sul capostipite Publio Cornelio nelle memorie di Silla fosse contenuta in una breve digressione sulla storia dei *flamines*

veda anche KEAVENEY 1982a, p. 153. RÜPKE 2005, p. 927 ipotizza che Silla avesse ottenuto all'inizio della propria carriera la carica di *decemvir sacris faciundis*.

⁷³ SMITH 2013, p. 290. Cfr. anche PASCUCCI 1975, p. 285; BEHR 1993, p. 14 su un'ipotesi di LEO 1914, p. 164.

⁷⁴ Cfr. NOBLE 2014, p. 54. Secondo LEWIS 1991, p. 513; THEIN 2009, p. 97; SMITH 2009, p. 67 anche l'aneddoto su Publio Cornelio Rufino in Plin., *HN*, 7, 166 proviene dalle memorie del dittatore. Vi si narra che l'antenato di Silla sognò di aver perso la vista e al proprio risveglio scoprì di essere diventato cieco.

⁷⁵ Sulla sostituzione del console ribelle si vedano da ultimo FROLOV 2019; SMITH 2021.

⁷⁶ Nel 183 a.C. il *flamen Dialis* Gaio Valerio Flacco fu pretore ed ebbe modo di svolgere le proprie funzioni rimanendo in città: Liv., 39, 45, 2-4. *MRR* II, p. 55; BRENNAN 2000, p. 744 attribuiscono una pretura anche a Merula (entro il 90 a.C.). Non risulta che altri *flamines* di Giove siano stati eletti magistrati ordinari in età repubblicana, cfr. Gell., *NA*, 10, 15, 4.

⁷⁷ BADIAN 1958, p. 236; BULST 1964, p. 312; VERVAET 2023, p. 149. Come ha notato FROLOV 2019, p. 441, l'aspirazione autocratica di Ottavio è evocata esplicitamente in Cic., *Har. resp.*, 54. Secondo KATZ 1979 la scelta di Merula impedì che il posto vacante venisse occupato da individui compromessi con Silla.

connessa alla vicenda di Merula e al suo ruolo nella guerra civile dell'87 a.C. Il legame secolare tra la *gens Cornelia* e questo sacerdozio poteva costituire un motivo di orgoglio per il dittatore, sempre sensibile ai temi di natura religiosa⁷⁸. A conferma dell'importanza del flaminato si può ricordare che il dittatore, in opposizione ai progetti di Mario e Cinna, impedì al giovane Gaio Giulio Cesare di succedere al posto rimasto libero dopo la morte di Merula⁷⁹ estromettendo così un potenziale avversario da un ufficio il cui prestigio compensava evidentemente, agli occhi di Silla, i limiti che imponeva⁸⁰. Dopo l'allontanamento di Cesare la carica sacerdotale rimase vacante sino al principato di Augusto.

4. Conclusioni: la struttura complessiva delle memorie di Silla

Secondo questa analisi dei due frammenti contenuti nell'opera di Gellio, il dittatore ripercorreva nelle proprie memorie alcune vicende accadute in Italia dopo la sua partenza per l'Oriente soffermandosi sulle trattative di Metello con i Sanniti e sulla figura di Cornelio Merula⁸¹. Attraverso il ricordo dei soprusi subiti dai senatori Silla giustificava così il trattamento riservato cinque anni dopo ai mariani sconfitti. Questa lettura implica che la parte del racconto relativa agli eventi anteriori alla campagna contro Mitridate fosse circoscritta entro i primi due libri. Emerge quindi un'apparente incongruenza tra l'importanza

⁷⁸ Degli almeno sette *flamines* di Giove noti fino a Merula ben tre appartengono ai *Cornelii*, cfr. RÜPKE 2005, p. 589. Quando nel 14 a.C. si decise finalmente di nominare un nuovo sacerdote la scelta ricadde su Servio Cornelio Lentulo Maluginense.

⁷⁹ Vell. Pat., 2, 43, 1; Suet., *Iul.*, 1, 1. Sul tema cfr. SMITH 2010, pp. 253-4; GIARDINA 2010, pp. 35-6.

⁸⁰ Secondo LIOU-GILLE 1999 il timore per le ripercussioni della preghiera recitata da Merula in punto di morte *in execrationem Cinnae partiumque eius* (Vell. Pat., 2, 22, 2) avrebbe indotto Mario e Cinna a designare presto un nuovo *flamen*. La morte improvvisa di Mario all'inizio dell'anno successivo non fece che confermare e accrescere tali inquietudini.

⁸¹ Per escludere con certezza che un'autobiografia 'politica' potesse narrare eventi lontani dalla sfera d'azione del suo protagonista dovremmo possedere maggiori conoscenze sulle opere dei precursori di questo genere letterario a Roma. Gli unici termini di confronto sicuri, entro la data di pubblicazione delle memorie di Silla, sono dati dal *De vita sua* di Scauro e dal *Liber de consulatu et de rebus gestis suis* di Catulo: non si può parlare di una tradizione letteraria consolidata con un corredo di norme definite, *contra* CANDAU 2011, p. 124. KLOOSTER 2019, p. 294 ha giustamente sottolineato il carattere indeterminato e provvisorio dei primi scritti memorialistici in latino, i quali spesso, nell'intenzione dei loro autori, servivano a porre le basi per altre opere letterarie di qualità superiore, cfr. *supra*.

delle prime tappe della carriera di Silla e l'esiguità dello spazio a esse dedicato nel corso dell'opera. Tali ricadute appaiono tanto più problematiche in quanto i frammenti delle memorie riferibili con certezza agli anni 104-88 a.C. non sono pochi.

Un primo nucleo, trasmesso da Plutarco, copre la militanza di Silla nelle guerre cimbliche (104-101 a.C.). Lo scrittore greco cita a più riprese le memorie all'interno della biografia di Mario per fornire una versione meno encomiastica del ruolo svolto dal protagonista nella battaglia di Vercellae⁸². In questo contesto l'invidia del console Mario nei confronti del giovane legato anticipa in modo anacronistico le contese dell'88 a.C. e serve ad annullare quella disparità di ordine gerarchico allora esistente tra i due futuri avversari⁸³. Dopo la spedizione contro i barbari Silla ricordava il fallimento della propria candidatura alla carica di pretore. La plebe urbana desiderava che Silla ricoprisse prima l'edilità nella speranza che egli potesse approfittare dell'amicizia con Bocco, re di Mauretania, per reperire animali esotici in occasione dei *ludi*⁸⁴. È questo il solo rimando, sia pur indiretto, alla guerra contro Giugurta nel *corpus* dei frammenti delle memorie⁸⁵.

Un grande vuoto si estende sulla carriera successiva e, in particolare, sulla propretura in Cilicia, della quale gli storici moderni faticano persino a ricostruire

⁸² Plut., *Mar.*, 25, 6-7 (fr. 5 Peter = fr. 8 Smith); 26, 3-7 (fr. 6 Peter = fr. 9 Smith). È stato suggerito che attraverso Silla Plutarco sia venuto a conoscenza dell'opera autobiografica di Catulo che egli cita per via indiretta (*ibid.*, 25, 8), cfr. CANDAU 2011, p. 154 nota 189; NOBLE 2014, pp. 14 e 73-4.

⁸³ BADIAN 1970, pp. 7-9; GIARDINA 2010, p. 39. Tale aspetto emerge in Plut., *Sull.*, 4, 5 (fr. 7 Smith ~ fr. 4 Peter): l'efficienza di Silla nel procurare rifornimenti non solo alle truppe di Catulo ma anche a quelle di Mario provoca in questi un forte risentimento.

⁸⁴ Plut., *Sull.*, 5, 1-3 (fr. 7 Peter = fr. 10 Smith).

⁸⁵ Non è chiaro se il contenuto di Plut., *Sull.*, 4, 1 compreso in fr. 4 Peter derivi dalle memorie citate poco oltre, cfr. CHASSIGNET 2004, p. 173 nota 1; SMITH 2013, p. 292. Si parla dell'irritazione di Mario per il ruolo svolto da Silla nella consegna proditoria di Giugurta da parte di Bocco (un'immagine della scena di tradimento fu fatta incidere da Silla sul castone di un proprio anello). Sulla possibilità che Sallustio abbia attinto dagli scritti di Silla per la campagna di Mario in Africa cfr. SENSAL 2001. STEEL 2019, p. 21 ha ipotizzato che i discorsi di Silla riportati nel *Bellum Iugurthinum* fossero contenuti nelle memorie ma, data la ben nota propensione 'ricostruttiva' di Sallustio, questa congettura non appare dirimente. Inoltre, secondo RIDLEY 2010, p. 107, non è credibile che Silla sia rimasto in Italia per più di un anno a reclutare truppe di cavalleria mentre Mario combatteva Giugurta (*Iug.*, 95, 1): ciò potrebbe significare che Sallustio non si basava sulle memorie del dittatore (Plut., *Sull.*, 3, 2 riferisce che Silla salpò per l'Africa assieme a Mario) o che, come pensa Ridley, mancavano informazioni sul ruolo svolto da Silla nelle prime fasi della campagna militare.

i termini cronologici⁸⁶. La biografia di Plutarco si sofferma sull'incontro tra Silla, il sovrano di Cappadocia Ariobarzane e Orobazo, delegato del re dei Parti⁸⁷. Sulle altre imprese compiute durante questo primo soggiorno in Oriente disponiamo invece di resoconti meno particolareggiati. È del tutto plausibile che questa rarefazione di notizie rifletta una carenza già presente nell'autobiografia del dittatore⁸⁸.

Troviamo traccia infine di una sezione dedicata alla guerra sociale e al consolato dell'88 a.C. A quanto pare, i prodigi che Silla narrava di aver osservato nel corso della campagna contro gli Italici destarono grande interesse nei lettori antichi. All'inizio del conflitto Plutarco colloca l'apparizione di una fiamma di fuoco da una fenditura del terreno nei pressi di un sacello della dea Laverna. Secondo gli indovini questo segno presagiva l'avvento di un salvatore della patria, che Silla era naturalmente propenso a identificare con sé stesso⁸⁹. Cicerone leggeva nelle memorie il racconto di un altro episodio del tutto analogo e di poco successivo. A seguito di una visione beneaugurante – la comparsa di un serpente da sotto l'altare durante un sacrificio – l'aruspice Postumio esortava Silla ad assaltare gli accampamenti dei Sanniti presso Nola⁹⁰. Abbiamo già visto, del resto, che questo

⁸⁶ Sul tema si vedano anzitutto BADIAN 1959; BRENNAN 1992; KEAVENEY 2005², pp. 31-5.

⁸⁷ Plut., *Sull.*, 5, 8-11. A quel tempo un indovino caldeo riconobbe sul volto di Silla i segni della sua futura grandezza. La possibilità che la notizia derivi dalle memorie merita attenzione benché Plutarco introducendo il racconto con il verbo ἰστορεῖται paia suggerire il contrario: cfr. GIARDINA 2008, p. 66 nota 14 dove si distingue a ragione questo aneddoto dalla profezia dei «Caldei» ricordata da Silla al termine dell'autobiografia, cfr. *supra*. Contra NOBLE 2014, p. 216 nota 19.

⁸⁸ Cfr. CALABI 1950, p. 268.

⁸⁹ Plut., *Sull.*, 6, 11-13 (fr. 15 Smith ~ fr. 8 Peter); per la contestualizzazione del brano si veda GUIDETTI 2015.

⁹⁰ Cic., *Div.*, 1, 72 (fr. 9 Peter = fr. 17 Smith); 2, 65. Confuso al riguardo FRATANTUONO 2020 che data questo episodio della biografia di Silla «before his campaign against the Samnites in 82 B.C.» ma poi parla di «Social War». KEAVENEY 1983b, p. 51 sulla base di Val. Max., 1, 6, 4 (dove Silla è definito *consul*) colloca la vicenda più tardi, nell'88 a.C., così anche SCHULTZ 2014, pp. 147-8. Non vi è certezza che Valerio Massimo impieghi con cognizione il titolo di *consul*: in caso negativo avremmo qui un precedente per l'anacronismo compiuto da Oros. 5, 18, 23. ENGELS 2007, p. 588 spiega il dettato di Valerio Massimo come il frutto di una sovrapposizione tra il prodigio descritto da Cicerone e quello noto a Plutarco per l'88 a.C. (cfr. nota successiva). Si osservi inoltre che un soggiorno di Silla a Nola in qualità di *legatus* nell'89 a.C. trovava posto nelle memorie, come dimostra Plin., *HN*, 22, 12 (fr. 10 Peter = fr. 16 Smith). Sembra logico ricondurre anche il frammento riportato da Cicerone a quell'arco temporale: cfr. SAVINO 2009, pp. 230-1; FLOWER 2017, p. 69; DYCK 2020, p. 167.

interesse per la divinazione e la ricerca di contatti con gli dei ricorreva anche nella narrazione della marcia su Roma dell'88 a.C.⁹¹.

Plutarco introduce il prodigio avvenuto «nei pressi di Laverna» con una citazione diretta delle parole del dittatore: Silla, rivolgendosi a Lucullo, consigliava all'amico di riservare la massima attenzione ai comandi inviati nottetempo dalla divinità⁹². L'esortazione prelude evidentemente alla visione onirica della dea Bellona, che si data però circa due anni dopo il segno della fiamma di fuoco⁹³. Potremmo chiederci perché il biografo greco collochi a questo punto l'appello di Silla a Lucullo o, ancora meglio, perché egli, rompendo la continuità del proprio racconto, inserisca tra gli eventi del 91 a.C. (la dedica del monumento di Bocca in Campidoglio) e le vicende della guerra sociale un'ampia riflessione sul rapporto tra Silla e Τύχη⁹⁴. La risposta pare suggerita dallo stesso Plutarco, che, con grande probabilità, si ispira qui all'ordine espositivo delle memorie⁹⁵: il tema proverbiale della buona sorte di Silla si era diffuso proprio a seguito dei successi militari riportati sugli Italici⁹⁶.

Se questa osservazione è corretta, si può cogliere nella *Vita* di Silla un tratto comune con il resoconto autobiografico del dittatore per quella sequenza narrativa che si estende dalla guerra sociale fino alla marcia su Roma e alla partenza per l'Oriente. Questa parte del racconto era strutturata come un compendio di premonizioni, fatti prodigiosi e successi militari nel quale si poteva percepire ancora l'eco degli ammonimenti rivolti al dedicatario dell'opera⁹⁷.

⁹¹ La ripetitività del racconto ha indotto molti esegeti a confondere le due vicende. CHASSIGNET 2004, p. 243; SCHOLZ, WALTER 2013, pp. 115-6; SMITH 2013, p. 295; NOBLE 2014, p. 126 non distinguono il sacrificio narrato da Cicerone (cfr. nota precedente) dall'*extispicium* che persuase Silla a proseguire nella propria marcia l'anno successivo (Plut., *Sull.*, 9, 6 con discussione *supra*), nonostante le osservazioni di CALABI 1950, pp. 269-70.

⁹² Plut., *Sull.*, 6, 10 (fr. 14a Smith ~ fr. 8 Peter). Silla si riferiva non tanto a prodigi notturni quanto a sogni premonitori, come appare chiaro dal confronto con Plut., *Luc.*, 23, 6 (fr. 14b Smith ~ fr. 8 Peter).

⁹³ Cfr. *supra*.

⁹⁴ Plut., *Sull.*, 6, 3-9: contiene fr. 11-13 Smith ~ fr. 8 Peter.

⁹⁵ L'ipotesi di VITELLI 1898 secondo la quale Plutarco non disponeva che per via indiretta delle memorie non trova ormai da tempo sostegno: cfr. SCARDIGLI 1979, pp. 89-91; recentemente SANTANGELO 2019, 329-30. JONES 1971, p. 83 osserva che il biografo ha l'abitudine di citare con indicazione precisa dei libri di riferimento solo quelle opere che può consultare direttamente. VALGIGLIO 1975, pp. 249-51 ha individuato nel testo della *Vita* alcuni calchi linguistici che tradiscono il ricorso a fonti latine.

⁹⁶ Plut., *Sull.*, 6, 3-4.

⁹⁷ In questo contesto si inseriscono molto bene anche i presagi dello scontro tra Mario e Silla elencati in Plut., *Sull.*, 7, 4-13.

Mettendo ordine a queste osservazioni possiamo dunque ipotizzare che l'autobiografia, dopo la dedica iniziale a Lucullo, ripercorresse in forma sintetica i primi incarichi pubblici del protagonista. Seguiva poi entro il secondo libro una rassegna delle imprese della guerra sociale accompagnate nel loro svolgimento da una serie di prodigi e presagi: un filo conduttore adatto anche alla cronaca dei conflitti civili occorsi nell'anno del consolato. Sempre nel secondo libro, subito dopo o subito prima di aver narrato l'avvio della spedizione contro Mitridate, Silla dava conto dei fatti avvenuti in Italia nell'87 a.C. I libri successivi fino al decimo coprivano la parte principale della campagna in Grecia: il lungo assedio di Atene e del Pireo, la conquista della città nemica, i contatti con le comunità locali e i santuari, la battaglia di Cheronea⁹⁸.

Questa successione di vicende militari e diplomatiche proseguiva nella seconda metà dell'opera (libri 10-21) la quale, come abbiamo visto, si estendeva dalla battaglia di Cheronea fino al rientro in Italia e alla guerra civile⁹⁹. In questo modo il primo libro introduttivo, contenente le tappe iniziali del *cursus* di Silla, veniva a trovarsi in una posizione speculare rispetto all'ultimo, il ventiduesimo, dedicato alla dittatura e agli ultimi anni di vita del protagonista. Secondo questa ricostruzione il resoconto autobiografico si concentrava quindi su un tema unitario: l'esercizio del comando militare (*l'imperium*) da parte di un (pro)console¹⁰⁰. Le memorie non valorizzavano con la stessa intensità ogni aspetto dell'esistenza di Silla ma erano dedicate prevalentemente alla campagna contro Mitridate e alla guerra civile precorrendo in questo gli scritti di Cesare sulla conquista della Gallia e sul conflitto con Pompeo¹⁰¹.

⁹⁸ Anche BEHR 1993, p. 13 assegna i libri 3-10 al resoconto della campagna mitridatica. La biografia di Plutarco ha conservato numerosi stralci riferibili a questa sezione delle memorie: *Sull.*, 14, 1-3 (fr. 12 Peter = fr. 19 Smith) e 10 (fr. 13 Peter = fr. 20 Smith); 16, 1 (fr. 14 Peter = fr. 21 Smith); 17, 1-4 (fr. 16 Peter = fr. 4 Smith); 19, 7-9 (fr. 15 Peter = fr. 22 Smith). ASSENMAKER 2013 ha individuato un nuovo possibile frammento delle memorie in Flor. 1, 40, 10, dove si ricorda la clemenza di Silla nei confronti degli Ateniesi sconfitti.

⁹⁹ Secondo SCHOLZ 2003, p. 181 a ogni anno trascorso tra l'86 e l'81 a.C. corrispondevano circa due libri.

¹⁰⁰ Cfr. Plut., *Comp. Lys. Sull.*, 1, 7 sulla permanenza ininterrotta di Silla al comando «in armi» per dieci anni.

¹⁰¹ Per l'influsso delle memorie di Silla sull'opera letteraria di Cesare si veda ZECCHINI 2011.

Bibliografia primaria

- ANGELI BERTINELLI 1997: *Plutarco. Le vite di Lisandro e di Silla*, Testo critico, traduzione, introduzione e commento a cura di M. G. Angeli Bertinelli, M. Manfredini, L. Piccirilli, G. Pisani, Milano 1997.
- CHASSIGNET 2004: *L'annalistique romaine*, III, *L'annalistique récente, l'autobiographie politique*, Texte établi et traduit par M. Chassignet, Paris 2004.
- GABBA 1958: *Appiani Bellorum civilium liber primus*, Testo critico e commento a cura di E. Gabba, Firenze 1958.
- HOLFORD-STREVEVS 2020: *Auli Gelli Noctes atticae*, II, *Libri XI-XX*, ed. L. Holford-Strevens, Oxford 2020.
- JULIEN 1998: *Aulu-Gelle. Les Nuits attiques*, IV, *Livres XVI-XX*, Texte établi et traduit par Y. Julien, Paris 1998.
- KASTER 1995: *C. Suetonius Tranquillus. De grammaticis et rhetoribus*, ed. R. A. Kaster, New York 1995.
- LA PENNA 2015: *C. Sallusti Crispi Historiae*, I, *Fragmenta* 1.1-146, a cura di A. La Penna, R. Funari, con la collaborazione redazionale di G. Duursma, Berlin-Boston 2015.
- MARSHALL 1968: *Auli Gelli Noctes Atticae*, II, *Libri XI-XX*, ed. P. K. Marshall, Oxford 1968.
- MCGUSHIN 1992: *Sallust. The Histories*, I, *Books I-II*, Translation, introduction and commentary by P. McGushin, Oxford 1994.
- PETER 1914²: *Historicorum Romanorum Reliquiae*, I, ed. H. Peter, Leipzig 1914².
- SCHOLZ, WALTER 2013: *Fragmente Römischer Memoiren*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von P. Scholz, U. Walter, unter Mitarbeit von C. Winkle, Heidelberg 2013.
- SMITH 2013: *L. Cornelius Sulla*, Introduction, text, translation and commentary by C. J. Smith, in *The fragments of the Roman historians*, I-II-III, ed. by T. J. Cornell, Oxford-New York 2013, pp. 282-6; 472-91; 289-99.

Bibliografia secondaria

- ALONSO NUÑEZ 2004-5: J. M. ALONSO NUÑEZ, *La autobiografía de Sila*, «ACD», 40-41, 2004-5, pp. 95-107.
- ARRAYÁS MORALES 2016: I. ARRAYÁS MORALES, *Las guerras mitridáticas en la geopolítica mediterránea: sobre los contactos entre Mitridates Eupátor y los Itálicos*, «Aevum», 90, 2016, pp. 155-87.
- ASSENMAKER 2013: P. ASSENMAKER, *Ut ipse dixit: un fragment oublié des «Mémoires» de Sylla chez Florus* (1, 40, 10), «Latomus», 72, 2013, pp. 809-12.
- BADIAN 1958: E. BADIAN, *Foreign clientelae (264-70 B.C.)*, Oxford 1958.

- BADIAN 1959: E. BADIAN, *Sulla's Cilician command*, «Athenaeum», 37, 1959, pp. 279-303.
- BADIAN 1962: E. BADIAN, *Waiting for Sulla*, «JRS», 52, 1962, pp. 47-61.
- BADIAN 1968: E. BADIAN, *Sulla's augurate*, «Arethusa», 1, 1968, pp. 26-46.
- BADIAN 1970: E. BADIAN, *Lucius Sulla. The deadly reformer*, Sidney 1970.
- BARDON 1951: H. BARDON, *La littérature latine inconnue*, I, *De l'origine à la fin de la république*, Paris 1951.
- BEHR 1993: H. BEHR, *Die Selbstdarstellung Sullas: ein aristokratischer Politiker zwischen persönlichem Führungsanspruch und Standessolidarität*, Frankfurt am Main 1993.
- BISPHAM 2018: E. H. BISPHAM, *Sulla and the Populi Italici*, in *L'età di Silla*, Atti del Convegno, Istituto italiano per la storia antica, Roma, 23-24 marzo 2017, a cura di M. T. Schettino, G. Zecchini, Roma 2018, pp. 1-43.
- BRENNAN 1992: T. C. BRENNAN, *Sulla's career in the nineties: some reconsiderations*, «Chiron», 22, 1992, pp. 103-58.
- BRENNAN 2000: T. C. BRENNAN, *The praetorship in the Roman Republic*, Oxford-New York 2000.
- BRUNT 1971: P.A. BRUNT, *Italian manpower 225 B.C.-A.D. 14*, Oxford 1971.
- BRUNT 1988: P.A. BRUNT, *Italian aims at the time of the Social War*, in ID., *The fall of the Roman Republic and related essays*, Oxford 1988, pp. 93-143.
- BUFFA 1984: M.F. BUFFA, *Il De cognominibus attribuito a Cornelio Epicado*, «SRIC», 6, 1984, pp. 7-14.
- BULST 1964: C.M. BULST, *Cinnanum tempus, a reassessment of the dominatio Cinnae*, «Historia», 13, 1964, pp. 307-37.
- CALABI 1950: I. CALABI, *I commentarii di Silla come fonte storica*, «MAL», s. 8^a, 3, 1950, pp. 245-302.
- CANDAU 2011: J. M. CANDAU, *Republican Rome: autobiography and political struggles*, in *Political autobiographies and memoirs in antiquity: a Brill companion*, ed. by G. Marasco, Leiden-Boston 2011, pp. 121-59.
- CARLÀ-UHINK 2017: F. CARLÀ-UHINK, *The 'birth' of Italy: the institutionalization of Italy as a region, 3rd-1st century BCE*, Berlin-Boston 2017.
- CHASSIGNET 2003: M. CHASSIGNET, *La naissance de l'autobiographie à Rome: laus sui ou apologia de vita sua?*, «Revue des Études Latines», 81, 2003, pp. 65-78.
- DART 2014: C. J. DART, *The Social War, 91 to 88 BCE: a history of the Italian insurgency against the Roman Republic*, Farnham-Burlington 2014.
- DE BENEDETTIS 2020: G. DE BENEDETTIS, *Il genocidio romano dei Sanniti dell'80 a.C. e il problema di Panna*, «CoStA», 13, 2020, pp. 3-14.
- DENCH 1995: E. DENCH, *From barbarians to new men: Greek, Roman, and modern perceptions of peoples of the central Apennines*, Oxford 1995.
- DYCK 2020: A. R. DYCK, *A commentary on Cicero: De divinatione II*, Ann Arbor 2020.
- ENGELS 2007: D. ENGELS, *Das römische Vorzeichenwesen (753-27 v. Chr.): Quellen, Terminologie, Kommentar, historische Entwicklung*, Stuttgart 2007.

- FISCHER 2022: J. FISCHER, *Folia ventis turbata: Sibyllinische Orakel und der Gott Apollon zwischen später Republik und augusteischem Principat*, Göttingen 2022.
- FLOWER 2014: H. I. FLOWER, *Memory and memoirs in Republican Rome*, in *Memoria Romana: memory in Rome and Rome in memory*, ed. by G. K. Galinsky, Ann Arbor 2014, pp. 27-40.
- FLOWER 2015: H. I. FLOWER, *The rapture and the sorrow: characterization in Sulla's memoirs*, in *Fame and infamy: essays for Christopher Pelling on characterization in Greek and Roman biography and historiography*, ed. by R. Ash, Oxford 2015, pp. 208-23.
- FLOWER 2017: H. I. FLOWER, *The dancing Lares and the serpent in the garden: religion at the Roman street corner*, Princeton-Oxford 2017.
- FRATANTUONO 2020: L. M. FRATANTUONO, *Sulla's serpent: an unappreciated Ciceronian echo in Virgil*, «*Latomus*», 79, 2020, pp. 785-789.
- FRIER 1971: B. W. FRIER, *Sulla's propaganda and the collapse of the Cinnan republic*, «*AJPh*», 92, 1971, pp. 585-604.
- FROLOV 2019: R. M. FROLOV, *Midway between magistrates and privati?: Cinna in 87 BCE*, «*Athenaeum*», 107, 2019, pp. 424-55.
- 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.
- GALLO 2013: A. GALLO, *Le tre stagioni dei Magii 'campani'*, «*BIDR*», 3, 2013, pp. 91-114.
- GIARDINA 2008: A. GIARDINA, *μῆτις in Rome: a Greek dream of Sulla*, in *East & West: papers in ancient history presented to Glen W. Bowersock*, ed. by T. C. Brennan, H. I. Flower, Cambridge (Mass.) 2008, pp. 61-83.
- GIARDINA 2010: A. GIARDINA, *Cesare vs Silla*, in *Cesare: precursore o visionario?*, Atti del Convegno internazionale, Cividale del Friuli, 17-19 settembre 2009, a cura di G. Urso, Pisa 2010, pp. 31-46.
- GUIDETTI 2015: F. GUIDETTI, *Silla e la dea della notte: nota a Plutarco, Vita di Silla 6, 11-13*, «*SIFC*», s. 4, 13, 2015, pp. 95-107.
- GUIDETTI 2021: F. GUIDETTI, *Da eroe a tiranno: Livio e la costruzione della memoria di Silla*, in *Livio. Ad urbem condendam. Riletture del passato in età augustea*, a cura di A. Roncaglia, Zermeghedo 2021, pp. 207-271.
- HARRIS 2009 = W. V. HARRIS, *Dreams and experience in classical antiquity*, Cambridge (Mass.)- London 2009.
- HEREDIA CHIMENO 2017: C. HEREDIA CHIMENO, *The Social War as a civil war: an initial step in the analysis of its nature*, «*De Rebus Antiquis*», 7, 2017, pp. 18-34.
- ISAYEV 2013: E. ISAYEV, *Italian perspectives from Hirpinia in the period of Gracchan land reforms and the Social War*, in *Creating ethnicities and identities in the Roman world*, ed. by A. Gardner, E. Herring, K. Lomas, London 2013, pp. 11-34.
- JONES 1971: C. P. JONES, *Plutarch and Rome*, Oxford 1971.
- JUNG 2017: M. JUNG, *Die Ethnisierung des Bürgerkriegs: zur Dynamisierung der Gewalt nach Sullas Rückkehr aus dem Osten*, in *Politische Kultur und soziale Struktur der*

- Römischen Republik: Bilanzen und Perspektiven*, Akten der internationalen Tagung anlässlich des 70° Todestages von Friedrich Münzer, Münster, 18-20 Oktober 2012, hrsg. von M. Haake, A. C. Harders, Stuttgart 2017, pp. 309-21.
- KATZ 1979: B. R. KATZ, *The selection of L. Cornelius Merula*, «RhM», 122, 1979, pp. 162-66.
- KATZ 1982: B. R. KATZ, *Notes on Sulla's ancestors*, «LCM», 7, 1982, pp. 148-9.
- KEAVENEY 1981: A. KEAVENEY, *Sulla, the Marsi and the Hirpini*, «CPh», 76, 1981, pp. 292-6.
- KEAVENEY 1982a: A. KEAVENEY, *Sulla augur*, «AJAH», 7, 1982, pp. 150-71.
- KEAVENEY 1982b: A. KEAVENEY, *Sulla and Italy*, «CS», 19, 1982, pp. 499-544.
- KEAVENEY 1983a: A. KEAVENEY, *What happened in 88?*, «Eirene», 20, 1983, pp. 53-86.
- KEAVENEY 1983b: A. KEAVENEY, *Sulla and the gods*, in *Studies in Latin literature and Roman history*, III, ed. by C. Deroux, Bruxelles 1983, pp. 44-79.
- KEAVENEY 2005: A. KEAVENEY, *Rome and the unification of Italy*, Bristol 2005.
- KEAVENEY 2005²: A. KEAVENEY, *Sulla. The last republican*, London 2005².
- KENDALL 2013: S. L. KENDALL, *The struggle for Roman citizenship: Romans, allies, and the wars of 91-77 BCE*, Piscataway 2013.
- KLOOSTER 2019: J. KLOOSTER, *De Res gestae en de politieke autobiografie van de Late Republiek*, «Lampas», 52, 2019, pp. 291-304.
- KRAGELUND 2001: P. KRAGELUND, *Dreams, religion and politics in Republican Rome*, «Historia», 50, 2001, pp. 53-95.
- LANGE, VERVAET 2019: C. H. LANGE, F. J. VERVAET, *Sulla and the origins of the concept of bellum civile*, in *The historiography of late Republican civil war*, ed. by Eid., Leiden-Boston 2019, pp. 17-28.
- LEO 1914: F. LEO, *Die römische Poesie in der Sullanischen Zeit*, «Hermes», 49, 1914, pp. 161-95.
- LETTA 1979: C. LETTA, E. CAMPANILE, *Studi sulle magistrature indigene e municipali in area italica*, Pisa 1979.
- LETTA 2021: C. LETTA, *La municipalizzazione tardiva del Sannio*, in *The State of the Samnites*, ed. by T. D. Stek, Roma 2021, pp. 65-75.
- LEVICK 1982: B. M. LEVICK, *Sulla's march on Rome in 88 B.C.*, «Historia», 31, 1982, pp. 503-8.
- LEWIS 1991: R. G. LEWIS, *Sulla's autobiography: scope and economy*, «Athenaeum», 69, 1991, pp. 509-19.
- LIU-GILLE 1999: B. LIU-GILLE, *César, flamen Dialis destinatus*, «REA», 101, 1999, pp. 433-59.
- LOVANO 2002: M. LOVANO, *The age of Cinna: crucible of late Republican Rome*, Stuttgart 2002.
- MADVIG 1873: J.N. MADVIG, *Adversaria critica ad scriptores Graecos et Latinos*, II, Copenhagen 1873.

- MANN 2008: C. MANN, *Sulla und die Götter des Orients*, «Mediterraneo Antico», 11, 2008, pp. 541-51.
- MARASTONI 2008: S. MARASTONI, *Fulminare i nemici: Silla, Postumio e l'ars fulguratoria*, «Klio», 90, 2008, pp. 323-33.
- MARTIN 1989: T. R. MARTIN, *Sulla imperator iterum, the Samnites and Roman republican coin propaganda*, «SNR», 68, 1989, pp. 19-45.
- MORSTEIN-MARX 2011: R. MORSTEIN-MARX, *Consular appeals to the army in 88 and 87: the locus of legitimacy in late-republican Rome*, in *Consuls and res publica: holding high office in the Roman Republic*, ed. by H. Beck et al., Cambridge-New York 2011, pp. 259-278.
- MRR I-II: T. R. S. BROUGHTON, *The Magistrates of the Roman Republic*, I-II, New York 1951-52.
- NOBLE 2014: F. M. NOBLE, *Sulla and the gods: religion, politics and propaganda in the autobiography of Lucius Cornelius Sulla*, Doctoral dissertation Newcastle University, under the supervision of F. Santangelo, (unpublished) 2014.
- PASCUCCI 1975: G. PASCUCCI, *I Commentarii di Silla*, «StudUrb(B)», 49, 1975, pp. 283-96.
- PATTERSON 2004: J. R. PATTERSON, *Samnium under the Roman empire*, in *Samnium: settlement and cultural change*, ed. by H. Jones, Providence 2004, pp. 51-68.
- PELLING 2009: C. B. R. PELLING, *Was there an ancient genre of «autobiography»? Or, did Augustus know what he was doing?*, in *The lost memoirs of Augustus and the development of Roman autobiography*, ed. by C. J. Smith, A. Powell, T. J. Cornell, Swansea 2009, pp. 41-64.
- PITTIA 2019: S. PITTIA, *La mémoire de Sylla chez les abrégiateurs, moralistes et antiquaires latins jusqu'au IVE siècle: sélections, ellipses et oblitérations*, in *La generazione postsillana: il patrimonio memoriale*, Atti del convegno, Istituto italiano per la storia antica, Roma, 22 febbraio 2019, a cura di M. T. Schettino, G. Zecchini, Roma 2019, pp. 149-80.
- RIDLEY 2010: R. T. RIDLEY, *L. Cornelius Sulla as untrained master of military science*, «RFIC», 138, 2010, pp. 96-111.
- ROSENBLITT 2019: J. A. ROSENBLITT, *Rome after Sulla*, London-New York 2019.
- RÜPKE 2005: J. RÜPKE, *Fasti sacerdotum: die Mitglieder der Priesterschaften und das sakrale Funktionspersonal römischer, griechischer, orientalischer und jüdisch-christlicher Kulte in der Stadt Rom von 300 v. Chr. bis 499 n. Chr.*, I-II, Stuttgart 2005.
- RUSSO 2002: F. RUSSO, *I Commentarii sillani come fonte della Vita plutarchea di Silla*, «SCO», 48, 2002, pp. 281-306.
- SALMON 1964: E. T. SALMON, *Sulla redux*, «Athenaeum», 42, 1964, pp. 60-79.
- SALMON 1967: E. T. SALMON, *Samnium and the Samnites*, Cambridge 1967 (tr. it. *Il Sannio e i Sanniti*, a cura di B. McLeod, A. Venturi, Torino 1985).
- SANTANGELO 2007: F. SANTANGELO, *Sulla, the elites and the empire: a study of Roman policies in Italy and the Greek East*, Leiden-Boston 2007.
- SANTANGELO 2018: F. SANTANGELO, *La marcia su Roma dell'88 a.C.*, in *L'età di Silla*, Atti

- del Convegno, Istituto italiano per la storia antica, Roma, 23-24 marzo 2017, a cura di M. T. Schettino, G. Zecchini, Roma 2018, pp. 191-204.
- SANTANGELO 2019: F. SANTANGELO, *Plutarch and the late Republican civil wars*, in *The historiography of late Republican civil war*, ed. by C. H. Lange, F. J. Vervaeke, Leiden-Boston 2019, pp. 320-50.
- SANTANGELO 2022: F. SANTANGELO, *Silla. Il tiranno riformatore*, Soveria Mannelli 2022.
- SANTINI 2001: C. SANTINI, *Le testimonianze di Servio e Macrobio sui primi ludi Apollinares e un'etimologia di Cornelio Epicado*, in *Ποικίλα: Studi in onore di Michele R. Cataudella in occasione del 60° compleanno*, a cura di S. Bianchetti, La Spezia 2001, pp. 1123-9.
- SAVINO 2009: E. SAVINO, *Problemi della Guerra sociale in Campania nell'89 a.C.*, «Oebalus», 4, 2009, pp. 219-33.
- SCARDIGLI 1979: B. SCARDIGLI, *Die Römerbiographien Plutarchs: ein Forschungsbericht*, München 1979.
- SCHETTINO 2018: M. T. SCHETTINO, *Un magistrato senza eloquenza: Silla e l'oratoria comiziale*, in *L'età di Silla*, Atti del Convegno, Istituto italiano per la storia antica, Roma, 23-24 marzo 2017, a cura di Ead., G. Zecchini, Roma 2018, pp. 205-24.
- SCHOLZ 2003: P. SCHOLZ, *Sullas commentarii – eine literarische Rechtfertigung: zu Wesen und Funktion der autobiographischen Schriften in der späten Römischen Republik*, in *Formen römischer Geschichtsschreibung von den Anfängen bis Livius: Gattungen, Autoren, Kontexte*, hrsg. von U. Eigler, Darmstadt 2003, pp. 172-96.
- SCHULTZ 2014: C. E. SCHULTZ, *A commentary on Cicero: De divinatione I*, Ann Arbor 2014.
- SCOPACASA 2015: R. SCOPACASA, *Ancient Samnium: settlement, culture, and identity between history and archaeology*, Oxford 2015.
- SENSAL 2001: C. SENSAL, *Salluste, Jug., 110: une réminiscence de Sylla?*, «LEC», 69, 2001, pp. 65-74.
- SMITH 2009: C. J. SMITH, *Sulla's memoirs*, in *The lost memoirs of Augustus and the development of Roman autobiography*, ed. by Id., A. Powell, T. J. Cornell, Swansea 2009, pp. 65-85.
- SMITH 2010: C. J. SMITH, *Caesar and the history of early Rome*, in *Cesare: precursore o visionario?*, Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 17-19 settembre 2009, a cura di G. Urso, Pisa 2010, pp. 249-64.
- SMITH 2021: T. SMITH, *Elections in the time of Cinna*, «Historia», 70, 2021, pp. 29-54.
- SONNABEND 2002: H. SONNABEND, *Geschichte der antiken Biographie: von Isokrates bis zur Historia Augusta*, Stuttgart 2002.
- SORICELLI 2017: G. SORICELLI, *Città e magistrature nel Sannio pentro tra tarda repubblica e prima età imperiale*, in *Le forme municipali in Italia e nelle province occidentali tra i secoli I a.C. e III d.C.*, Atti della XXI Rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain, Campobasso, 24-26 settembre 2015, a cura di S. Evangelisti, C. Ricci, Bari 2017, pp. 89-102.

- STADTER 2019: P. A. STADTER, *Plutarch's omission of Sulla's legislative reforms*, «Ploutarchos», 16, 2019, pp. 69-76.
- STEEL 2019: C. STEEL, *Sulla the orator*, in *Sulla: Politics and Reception*, ed. by A. Eckert, A. Thein, Berlin-Boston 2020, pp. 19-32.
- TATUM 2011: W. J. TATUM, *The late Republic: autobiographies and memoirs in the age of the civil wars*, in *Political autobiographies and memoirs in antiquity: a Brill companion*, ed. by G. Marasco, Leiden-Boston 2011, pp. 161-87.
- TATUM 2022: W. J. TATUM, 88 BCE, in *A Companion to the political culture of the Roman Republic*, ed. by V. Arena, J. Prag, A. Stiles, Hoboken 2022, pp. 555-67.
- THEIN 2009: A. G. THEIN, *Felicitas and the memoirs of Sulla and Augustus*, in *The lost memoirs of Augustus and the development of Roman autobiography*, ed. by C. J. Smith, A. Powell, T. J. Cornell, Swansea 2009, pp. 87-109.
- VALGIGLIO 1975: E. VALGIGLIO, *L'autobiografia di Silla nelle biografie di Plutarco*, «StudUrb(B)», 49, 1975, pp. 245-81.
- VERVAET 2018: F. J. VERVAET, *The date, modalities and legacy of Sulla's abdication of his dictatorship: a study in Sullan statecraft*, «SHHA», 36, 2018, pp. 31-82.
- VERVAET 2023: F. J. VERVAET, *Reform, revolution, reaction. A short history of Rome from the origins of the Social War to the dictatorship of Sulla*, Zaragoza-Sevilla 2023.
- VITELLI 1898: C. VITELLI, *Note ed appunti sull'autobiografia di Lucio Cornelio Silla*, «SIFC», 6, 1898, pp. 353-94.
- WESTALL 2019: R. WESTALL, *Fragmentary historians and the Roman civil wars*, in *The historiography of late Republican civil war*, ed. by C. H. Lange, F. J. Vervae, Leiden-Boston 2019, pp. 54-86.
- WISEMAN 2000: T. P. WISEMAN, *The games of Hercules*, in *Religion in archaic and republican Rome and Italy*, ed. by E. H. Bispham, C. J. Smith, Edinburgh 2000, pp. 108-14.
- WISEMAN 2009: T. P. WISEMAN, *Augustus, Sulla and the supernatural*, in *The lost memoirs of Augustus and the development of Roman autobiography*, ed. by C. J. Smith, A. Powell, T. J. Cornell, Swansea 2009, pp. 111-23.
- ZECCHINI 2011: G. ZECCHINI, *Cesare: Commentarii, Historiae, Vitae*, «Aevum», 85, 2011, pp. 25-34.
- ZUCCHETTI 2022: E. ZUCCHETTI, *Performance, legal pronouncements, and political communication in the first Roman civil war: iudicare hostes after Sulla's first march on Rome (88 BCE)*, «Hermes», 150, 2022, pp. 54-81.

Visualising disease: on the text of Lucretius 3, 492-3

Leonardo Galli

Abstract This article focuses on a particularly problematic passage from Lucretius' *De rerum natura* (3, 492-3). Several editors retain the term *distracta* referring to *uis morbi*, but this choice is untenable, since the meaning of the verb does not fit with disease. Others believe that *distracta* refers to the soul and therefore change the nominative *uis* to the ablative *ui*; however, this solution requires either correcting *animam* to *anima* (which creates a metrical anomaly) or positing a lacuna between ll. 492 and 493. Drawing upon a conjecture made by Gilbert, I propose *uis animist* instead of *uis morbi*; this proposal, which requires a different punctuation from that generally accepted, is supported by a detailed linguistic and stylistic analysis of the passage.

Keywords Lucretius; Textual criticism; Epilepsy

Leonardo Galli is a postdoctoral researcher at the University of Padua. His research focuses mainly on Lucretius' *De rerum natura*; his works include *Scienza e meraviglia in Lucrezio. Un commento a De rerum natura* 6, 703- 1089, Pisa, Edizioni della Normale, 2024.

Visualizzare la malattia: sul testo di Lucrezio 3, 492-3

Leonardo Galli

Riassunto L'articolo tratta un passo particolarmente problematico del *De rerum natura* lucreziano (3, 492-3). Vari editori mantengono *distracta* in riferimento a *uis morbi*, ma ciò è difficilmente sostenibile, poiché il significato del verbo non si attaglia alla malattia. Altri credono che *distracta* si riferisca all'anima e, pertanto, mutano il nominativo *uis* all'ablativo *ui*; tuttavia, questa soluzione impone di correggere *animam* in *anima* (il che comporta un'anomalia metrica) oppure di postulare una lacuna tra i vv. 492-3. Prendendo spunto da una congettura di Gilbert, propongo *uis animist* invece di *uis animi*; questa soluzione, che richiede un'interpunzione diversa da quella maggiormente adottata, è suffragata da un'ampia analisi linguistica e stilistica del passo in questione.

Parole chiave Lucrezio; Critica testuale; Epilessia

Leonardo Galli è assegnista di ricerca presso l'Università di Padova. Le sue ricerche sono principalmente rivolte al *De rerum natura* di Lucrezio; tra i suoi lavori si segnala *Scienza e meraviglia in Lucrezio. Un commento a De rerum natura 6, 703-1089*, Pisa, Edizioni della Normale, 2024.

Visualizzare la malattia: sul testo di Lucrezio 3, 492-3*

Leonardo Galli

La sesta prova che Lucrezio, nel suo III libro, adduce a dimostrazione della mortalità dell'anima riguarda l'epilessia, di cui il poeta prende in considerazione l'insorgenza (vv. 487-501) e il regresso (vv. 502-5), per poi ribadire nella *conclusio*, mediante un'interrogativa retorica, che l'anima non può sopravvivere al di fuori del corpo (vv. 506-9). Riporto il testo e l'apparato (quest'ultimo con lievi modifiche) dall'edizione di DEUFERT 2019:

Quin etiam subito ui morbi saepe coactus ante oculos aliquis nostros, ut fulminis ictu, concidit et spumas agit, ingemit et tremit artus, desipit, extentat neruos, torquetur, anhelat	490
inconstanter, et in iactando membra fatigat; nimirum quia uis morbi distracta per artus turbat agens spumas animam, <quasi> in aequore salso uentorum ualidis feruescunt uiribus undae. exprimitur porro gemitus, quia membra dolore	495
adficiuntur, et omnino quod semina uocis eiciuntur et ore foras glomerata feruntur qua quasi consuerunt et sunt munita uiui. desipientia fit, quia uis animi atque animai conturbatur et, ut docui, diuisa seorsum	500
disiectatur eodem illo distracta ueneno. inde ubi iam morbi reflexit causa, reditque	

* La ricerca presentata in questo articolo è stata realizzata nell'ambito del progetto PRIN 2022 PNRR *Per images, per scripta*, codice proposta P2022C4A7N - CUP C53D23008610001 finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU a valere sul Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) - Missione 4 - Componente 2 - Investimento 1.1, Avviso PRIN 2022 PNRR indetto con DD 1409 del 14/09/2022. Desidero ringraziare Francesco Lubian, Bruna Pieri, Alessandro Schiesaro, Marco Settecasse e gli anonimi revisori per la loro lettura, ricca di spunti e suggerimenti, Tommaso Ricchieri per l'utile materiale che mi ha fornito.

in latebras acer corrupti corporis umor,
tum quasi uaccillans primum consurgit et omnis
paulatim redit in sensus animamque receptat. 505
haec igitur tantis ubi morbis corpore in ipso
iactentur miserisque modis distracta laborent,
cur eadem credis sine corpore in aere aperto
cum ualidis uentis aetatem degere posse?

492 quia ξ : qua O QV | uis] ui uel uist Tohte || 493 spumas animam Zwierlein (spumas iam Goebel) : animam spumans O QV : anima spumas Tohte : spumas anima ore C. Müller, qui legit uist 492 | quasi add. Lachmann (ut iam ed. Brix., item C. Müller; uelut Q² deleto in) || 497 eiiciuntur doctissimi uiri apud Lambinum : eliciuntur O QV || 498 uiai ξ : uia O QV || 499 animai Q² ξ : anima O QV || 507 iactentur O : iacentur QV

Come si vede, il problema principale riguarda i vv. 492-3, che i codici su cui si fonda il testo lucreziano tramandano concordemente in questa forma:

nimirum qua uis¹ morbi distracta per artus
turbat agens animam spumans in aequore salso

Non c'è dubbio che *qua* sia una corruzione, da correggere in *quia* degli *Itali* (ξ): in *incipit* di verso, *nimirum quia*, cui Lucrezio ricorre per introdurre «la spiegazione di una realtà dottrinale evidente»², è attestato altre undici volte. Altrettanto sicura è la caduta di una parola tra *spumans* e *in*, dato che manca la prima breve del quarto *biceps*; di necessità, deve trattarsi della congiunzione che introduce l'analogia (*in aequore salso* / *uentorum ualidis feruescunt uiribus undae*): le opzioni a disposizione si restringono a *ut* dell'*editio Brixensis* o a *quasi* di LACHMANN 1850a, dato che *uelut* di Q² comporta l'immotivata rimozione di *in*, che è invece supportato da 2, 781 *in aequore ponti* (sempre in fine di verso), oltre che da 3, 784 *aequore in alto*.

Nonostante la grandissima varietà delle soluzioni proposte e di volta in volta adottate, gli editori si possono dividere in due grandi gruppi: nel primo, rientrano quanti mantengono *uis morbi* come referente di *distracta*; al secondo,

¹ Contrariamente a quanto sostenuto, in forma dubitativa, da BAILEY 1947, II, p. 1079 *ad loc.* («vi appears to be the reading of O, corrected to vis»), *uis* è senz'altro lezione della prima mano di O, come ho potuto verificare su una riproduzione del codice. Un'ulteriore conferma in questo senso viene dal fatto che i puntuali elenchi delle annotazioni e correzioni di O offerti da BUTTERFIELD 2013, pp. 296-8 non riportano questo luogo.

² PIAZZI 2005, p. 217 *ad* 1, 814.

invece, si può ricondurre chi rifiuta di riferire *distracta* a *uis morbi*, ritenendo che *distracta* debba essere l'anima, e perciò volge il nominativo *uis* all'ablativo *ui* oppure corregge *morbi* in *animi*.

Io credo che il primo gruppo – il più nutrito ed eterogeneo – sia nel torto, perché non è possibile che sia la *uis morbi* a essere *distracta*: come giustamente osserva, fra gli altri, KENNEY 2014, p. 141 *ad loc.*, «it is the soul, not the disease, that is torn apart». Nel III libro, *distraho* («tirare in direzioni diverse», dunque «strappare, lacerare, fare a brani») è sempre e solo riferito all'anima³: si considerino, in questo stesso brano, i vv. 501 [*scil. uis animi atque animai*] *distracta* e 507 [*haec, scil. animus atque anima*] *distracta*; inoltre, i vv. 590 [*scil. animae naturam*] *distractam corpore in ipso*; 799 *animam distractam in corpore toto*; 844 *distractast animi natura animaeque potestas*. Non a caso, nella ricapitolazione di 4, 26-8 Lucrezio afferma di aver spiegato (*docui*) *quoue modo* [*scil. animi natura*] *distracta rediret in ordia prima*. Oltre a ciò, nelle altre due occorrenze lucreziane di *distracta per artus* il referente è sempre l'anima: si vedano, nella sezione dedicata al sonno, 4, 916-7 *principio somnus fit ubi est distracta per artus / uis animae*, dove l'espressione torna in fine di verso come nel nostro 3, 492, e, poco dopo, 4, 946-7 *pars* [*scil. animai*] *etiam distracta per artus non queat esse / coniuncta inter se*⁴. Ma la prova 'regina' del fatto che in 3, 492 *distracta* debba essere l'anima viene dai vv. 499-501, che riconducono la *desipientia* prodotta dalla malattia al turbamento e alla disgregazione della *uis animi atque animai*: *ut docui* fa capire perfettamente che Lucrezio deve avere già accennato al fatto che l'anima dell'epilettico viene «divisa, sparpagliata, lacerata» (*diuisa* [...] *disiectatur* [...] *distracta*), e l'unico luogo a cui l'inciso può rinviare è il precedente v. 492, da cui è appunto ripreso *distracta*. Chi difende *uis morbi distracta per artus* intende il participio nel senso di «disperso, diffuso», ma tale interpretazione è del tutto insostenibile anche a fronte del presunto parallelo di 4, 692-3 *errabundus* [*scil. odor*] *enim tarde uenit, ac perit ante / paulatim facilis distractus in aeris auras*⁵; qui, infatti, *distractus* non vale *dispersus* (né, tanto meno, *diditus*)⁶, ma indica il «disfarsi», il «dissolversi» dell'*odor*, che, in quanto

³ Tutte le citazioni lucreziane sono tratte dall'edizione di DEUFERT 2019.

⁴ Proprio questi due passi inficiano la correzione di *distracta* in *districta* avanzata da MACKAY 1961, p. 104.

⁵ Al passo rinvia ZWIERLEIN *ap.* DEUFERT 2018, p. 161 *ad loc.* I due luoghi, in realtà, sono già accostati dall'OLD, s.v. *distraho* 2b («to disperse, scatter (things)»), che, come il ThLL V.1, 1541, 3 (BAUER), riporta 3, 492 nella forma trädita *uis morbi distracta per artus*.

⁶ Secondo DEUFERT 2018, p. 161 *ad loc.*, «wie gut die Vorstellung einer *uis morbi distracta per artus* passt, zeigen Stellen wie 3, 476f, wo von der *uini uis* die Rede ist, deren *in uenas discessit diditus ardor*, oder wie 6, 1167 *per membra sacer cum diditur ignis*».

aggregato atomico e dunque dotato di una natura corporea, viene «trascinato in direzioni diverse, lacerato» nei soffi dell'aria. L'idea della dispersione è certamente presente, ma è secondaria; a riprova, si può notare che Lucrezio avrebbe potuto usare l'isometrico *dispersus*, che peraltro si sarebbe pure inserito meglio nella trama fonica (*perit* [...] *paulatim* [...] **dispersus*)⁷, esattamente come in 3, 492 (*uis morbi *dispersa per artus*). Insomma, nessuna occorrenza lucreziana del verbo può giustificare il trádito *uis morbi distracta per artus*, dato che *distraho* mantiene ovunque il suo consueto significato traumatico⁸. Posto questo punto fermo, tutte le numerose sistemazioni che tollerano *uis morbi distracta per artus* andranno respinte⁹. Del resto, la stessa soluzione adottata da DEUFERT

⁷ Si veda, per converso, 3, 544 *nec refert utrum [scil. anima] pereat dispersa per auras*, dove *dispersa* riprende *dispargitur* del precedente v. 539. Che *distractus* non equivalga a *dispersus* è mostrato da 2, 826-31 *quin etiam quanto in partes res quaeque minutas / distrahitur magis, hoc magis est ut cernere possis / euanescere paulatim stinguique colorem; / ut fit ubi in paruas partis discerpitur ostrum: / purpura poeniceusque color clarissimus multo, / filatim cum distractum est, disperditur omnis*: la dispersione (*disperditur*) è una conseguenza della lacerazione (*distractum est*).

⁸ Per completezza, si considerino anche 5, 1421 [*scil. uestem*] *distractam sanguine multo* e 6, 599 [*scil. terrai natura*, durante il terremoto] *distracta suum late dispanat hiatum*.

⁹ Tali soluzioni risultano spesso problematiche anche per motivi di lingua, di significato e talora di metrica; ne ricordo alcune a titolo esemplificativo (qui e altrove, *N-* maiuscolo di *Nimirum* o *Ni mirum* presuppone un punto fermo dopo *fatigat* del v. 491, *n-* minuscolo virgola oppure punto e virgola). AVANCIUS 1500 scrive *Nimirum quia uis morbi distracta per artus / turbat agens animam, spumanti <ut> in aequore salso*, ma la realizzazione del quarto *biceps* mediante doppio monosillabo e la contemporanea presenza di una semisettenaria *latens* (con l'annullamento prosodico di una vocale lunga) è un fenomeno non documentato in Lucrezio e in generale estremamente raro, come si evince da CAVALLIN 1896, pp. 13-5, dai cui calcoli, peraltro, va tolto l'attuale Enn., *Ann.*, *dub.* 8 Sk., troppo incerto quanto a testo e attribuzione, cfr. MARIOTTI 2000, p. 60 (pare, invece, sicuro PERS. 2, 8 '*mens bona, fama, fides, haec clarē et ut audiat hospes*); inoltre, non è possibile intendere *agens* come rafforzativo di *turbat* (per questa funzione del participio, cfr. comunque LANGEN 1897, p. 285 *ad* Val. Fl. 4, 111 e qualche esempio lucreziano cit. *infra*), perché *agens animam* non può che rimandare alla nota espressione idiomatica, per cui cfr. OLD, s.v. *anima* 1b «to gasp for breath; [...] to be in the death agony, breathe one's last» (si veda anche *infra* pp. 475-6), e pertanto non si può dire della *uis morbi*, come rimarca non senza ironia LACHMANN 1850b, p. 172 *ad loc.* («quasi morbus posset animam agere»): nello stesso difetto incorre *ni mirum quia uis morbi distracta per artus / turbat agens animam, spumans <ut> in aequore salso* di MARTIN 1963 (che peraltro vorrebbe forzosamente ricollegare *spumans* a *fatigat* del v. 491). Altro genere di problemi presenta *Ni mirum, quia uis morbi distracta per artus / turbat, agens animam spumat, <quasi> in aequore salso* di LACHMANN 1850a, seguito da BERNAYS 1852, MUNRO 1886 e LEONARD, SMITH 1942: la dissociazione di *agens* dal precedente verbo trocaico va contro l'uso lucreziano (cfr. 3, 1063 *currit*

2019, come anche altre¹⁰, si presta a un'ulteriore obiezione: non è lecito riferire *agens spumas* (dove *spumas* è congettura di GOEBEL 1857, pp. 24-5 per il tràdito *spumans*) a *uis morbi*, perché il nesso *spumas ago*, in tutte le sue attestazioni, non ha mai il valore causativo di «provocare la schiuma», ma ha sempre e solo il significato di «emettere schiuma», con soggetto il 'produttore', ossia la 'fonte' della schiuma: si veda lo stesso Lucr. 3, 489 [*scil. aliquis*] *spumas agit*¹¹.

agens mannos ad uillam praecipitanter; 4, 902 [*scil. uentus*] *trudit agens magnam magno molimine nauem*; 5, 522-3 *aer / uersat agens ignis*; 6, 211 *hasce [scil. nubes] igitur cum uentus agens contrusit in unum*) e per un lettore antico, abituato a un testo privo di punteggiatura, sarebbe risultato troppo duro l'*enjambement* di *turbat*, seguito da un verbo alla stessa persona, *spumat*, ma con soggetto diverso e sottinteso (l'*aliquis* del v. 488, cioè l'epilettico). MERRILL 1917 (e cfr. ID. 1916, p. 36), BÜCHNER 1966, KENNEY 1971 e FLORES 2002 preferiscono *nimirum quia uis morbi distracta per artus / turbat agens animam spumas*, <ut> *in aequore salso*, ma il macchinoso e intricato *ordo uerborum* ABab al v. 493, secondo cui *animam* andrebbe riferito a *turbat*, *spumas ad agens*, è «not demonstrably Lucretian», come ammette lo stesso KENNEY 1971, p. 144 *ad loc.*, che infatti cambierà radicalmente posizione nella sua seconda ed. (si veda *infra*, nota 12; cfr. anche DEUFERT 2018, p. 161 *ad loc.*); risulta altresì innaturale la scissione del nesso *agens animam*, della cui inseparabilità si è già detto. Infine, *nimirum quia uis morbi distracta per artus / turbat agens animae spumas*, <ut> *in aequore salso* di PALADINI 1959 presuppone un'espressione, *animae spumas*, difficilmente comprensibile; *nimirum quia uis morbi distracta per artus / turbat agentem animam spumas*, <ut> *in aequore salso* di WELLESLEY 1974-75, pp. 37-8 produce una bizzarra sequela di accusativi e richiede di intervenire su *agens*, che è sicuramente genuino.

¹⁰ Si veda, nella nota precedente, il testo di MERRILL 1917, BÜCHNER 1966, KENNEY 1971 e FLORES 2002, e quello di PALADINI 1959; si aggiunga qui la lambiccata proposta di HEINZE 1897, p. 125 *ad loc.*: *nimirum quia uis morbi distracta [scil. i membra del v. precedente] per artus / turbat agens animā spumas*, <ut> *in aequore*.

¹¹ Così, pur senza documentazione, già TOHTE 1878, p. 131, che si limitava a rinviare a 2, 675 *scintillas(que) agere* e all'espressione *radices ago*. Per *spumas ago* nel senso di «emettere schiuma» (analogo, dunque, a *spumas mitto*, per cui cfr. 6, 793 *concidere et spumas qui morbo mittere sueuit*, sempre a proposito dell'epilettico), cfr. Enn., *Ann.*, 539 Sk. *spiritus [scil. equi] ex anima calida spumas agit albas*; Cic., *Verr.*, 4, 148 *Theomnastus [...] cum spumas ageret in ore* (opportunamente confrontato con *spumas agit* di Lucr. 3, 489 da BALDO 2004, p. 570 *ad loc.*); Verg., *G.*, 3, 203 [*scil. equus*] *spumas aget ore cruentas* (che incrocia l'epilettico lucreziano con il cavallo enniano: cfr. PIERI 2011, pp. 83-4 e nota 132; altra bibliografia in GALLI 2024, p. 179 *ad* 6, 793); Prudent., *Perist.*, 5, 204 [*scil. persecutor*] *spumasque frendens egerit*. Non fa eccezione il concettismo di Eumolpo in Petron., *Sat.*, 89, 36-7 *tumida quorum [scil. anguium] pectora / rates ut altae lateribus spumas agunt*: la schiuma è certo quella prodotta dal mare (come nel modello di Verg., *Aen.*, 2, 209 *spumante salo*), ma qui i *pectora* dei serpenti marini, esplicitamente assimilati a navi, «emettono schiuma» come le

Veniamo ora al secondo gruppo, che di fatto si restringe a quattro possibilità. Due portano la firma di TOHTE 1878, pp. 129-31:

nimirum, quia uist morbi distracta per artus, 492
turbat agens anima spumas, <ut> in aequore salso
uentorum ualidis feruescunt uiribus undae.

nimirum, quia ui morbi distracta per artus 492
turbat agens anima spumas, <ut> in aequore salso
uentorum ualidis feruescunt uiribus undae.

Lo studioso preferisce, per ragioni paleografiche, la prima (*uist*, *scil. ui est*), ma i molti e autorevoli editori che l'hanno seguito hanno approvato, salvo poche eccezioni, la seconda¹². In entrambe i casi, oltre a correggere *qua* in *quia* e a integrare la congiunzione *ut*, si dovrebbero accettare altre tre congetture – *ui* o *uist* in luogo di *uis*, *anima* in luogo di *animam*, *spumas* in luogo di *spumans* – che finiscono per introdurre un *unicum* metrico-prosodico in Lucrezio, ossia l'allungamento in arsi dell'ultima sillaba di *animă* davanti a cesura e al gruppo *sp-* della parola seguente. Nell'*usus* lucreziano, infatti, la sillaba finale dinanzi a parola che inizia con *s* + consonante (*sc-*, *sp-*, *sq-*, *st-*, *str-*, *zm-*) è sempre breve negli oltre dieci esempi in cui questa situazione fonosintattica si verifica, e tutti i presunti allungamenti in arsi davanti a cesura sono solo apparenti, non essendoci alcun reale allungamento, bensì conservazione della quantità originaria¹³. Per giustificare l'eccezionalità del fenomeno, KENNEY 2014, p. 142 *ad loc.* sostiene che «its uniqueness should not count against it: "it makes no sense that a poet shall

spumantis(que) rates di *Aen.*, 10, 300: Petronio ha esasperato questa «striking image» (HARRISON 1991, p. 152 *ad loc.*) virgiliana, che trasferisce alle navi lo stereotipo epico del cavallo schiumante.

¹² BAILEY 1947, PARATORE, PIZZANI 1960, ERNOUT, ROBIN 1962, II, p. 81 *ad loc.* (ma ERNOUT 1962 preferisce <*quasi*> a <*ut*>), SMITH 1992, BROWN 1997, KENNEY 2014, tutti rimuovendo la virgola dopo *nimirum*. Stampa *uist* in luogo di *ui* DIELS 1923.

¹³ Cfr. BAILEY 1947, I, pp. 126-8; DEUFERT 2018, p. 162 *ad loc.* Per la sillaba breve segnatamente davanti al gruppo *sp-*, cfr. 5, 47 *superbia spurcitia*; 5, 79 *libera sponte*; 6, 1188 *tenuia sputa*; *ubī speculum* di 4, 283 non è conseguenza di alcun allungamento, ma è un recupero della prosodia originaria (*ūbī*, infatti, si deve all'abbreviamento giambico), come anche altrove (cfr. per es. 2, 1118 *ut fit ubī nihilo* e gli altri casi segnalati da DEUFERT 2018, p. 173 *ad* 3, 728; analoga oscillazione in *ībī* / *ibī*, per cui non si può certo parlare di allungamento in arsi davanti a cesura o a gruppi consonantici: cfr. infatti in clausola 4, 148 *aut in materiam ligni peruenit, ibī iam* e 6, 580 *in loca se caua terrai coniecit ibīque*).

never do anything unless he does it at least twice”¹⁴; tale principio metodologico è senz’altro condivisibile se la «uniqueness» è testimoniata dalla paradosi, ma diviene quanto meno rischioso se è introdotta per mezzo di molteplici congetture, dato che la correzione di *animam* in *anima* richiede necessariamente di mutare *uis* in *ui* o *uist* e *spumans* in *spumas*. Per ovviare a questa difficoltà, MÜLLER 1975, rielaborando ulteriormente la prima proposta di ТОМТЕ, già densa di interventi congetturali, stampa *nimirum quia uist morbi distracta per artus, / turbat agens spumas animā <ore, ut> in aequore salso*, la cui arbitrarietà risalta nitidamente dal confronto con la paradosi (*animam spumans in*).

La terza soluzione di questo secondo gruppo corrisponde al testo di BRIEGER 1894, che corregge *uis* in *ui* e postula una lacuna tra i vv. 492 e 493:

Nimirum, quia ui morbi distracta per artus

turbat agens animam, spumans <ut> in aequore salso
uentorum ualidis feruescunt uiribus undae.

Nei *Prolegomena* (p. LII), BRIEGER sembra supporre che la lacuna dovesse contenere un’espressione come «anima est»¹⁵ e chiarisce che considera soggetto di *turbat* «homo»¹⁶. Più di recente, questa idea è stata riproposta, all’apparenza indipendentemente, come una possibile alternativa a *ui morbi* [...] / *turbat agens anima spumas* da BROWN 1997, p. 153 *ad loc.*, che supplirebbe la lacuna in questo modo: *turbatur natura animae grauiterque laborat*. L’ipotesi della lacuna non si può escludere aprioristicamente, se si ritiene che, caduto il verso, l’originario *ui* poteva essere volto al nominativo per dare un referente a *distracta*, altrimenti *pendens*, ma di certo non si raccomanda per economia e lascia perplessi sul piano del metodo: si giustifica la caduta di un verso in forza di un intervento congetturale, per quanto lieve, e non sulla base di un dato certo della tradizione. Nessuna delle lacune comunemente individuate in Lucrezio si fonda su un simile presupposto¹⁷ e rimane più di un dubbio sulla reale necessità di un intervento così radicale.

¹⁴ La citazione interna proviene da KENNEY 1999, pp. 399-400.

¹⁵ Lo studioso in precedenza aveva pensato a *tum penitus disiectatur natura animai* (cfr. BRIEGER 1879, p. 196).

¹⁶ All’opinione di BRIEGER 1894 accede parzialmente GIUSSANI 1896-98, III, pp. 63-4, che accetta *ui* (ritenendolo a torto lezione dei codici) e postula la lacuna di un verso, ma preferisce «mettere la spiegazione del *turbat* sul conto della lacuna» e perciò corregge, con LACHMANN 1850a, *spumans in spumat*.

¹⁷ Cfr. l’elenco di BUTTERFIELD 2014, p. 25 nota 40.

Una strada notevolmente diversa da quelle fin qui passate in rassegna (e forse anche perciò quasi del tutto ignorata) è intrapresa da GILBERT 1973, che, contestando a KENNEY 1971 la legittimità di *uis morbi distracta* ma dichiarandosi, al contempo, insoddisfatto di *ui [...]* *anima spumas* suggerito da TOHTE 1878, p. 130, emenda *morbi* in *animi*: lo studioso, infatti, ritiene che (*ui*) *morbi* del v. 487 abbia indotto il copista a scrivere anche al v. 492 (*uis*) *morbi*, che andrà dunque considerato come un *Perseverationsfehler*. GILBERT non riporta per esteso il v. 493, né tanto meno si esprime sulla punteggiatura, ma la traduzione che fornisce – «the tearing apart of the mind throws the spirit into confusion throughout the body, producing foam» – presuppone senza dubbio la seguente ricostruzione testuale:

nimirum quia uis animi distracta per artus
turbat agens animam spumas

A mia conoscenza, l'unico a ricordare e a discutere, seppur brevemente, questa proposta è SMITH 1992 in apparato, che osserva: «his reading and interpretation involve taking *per artus* not with *distracta* but with *turbat*, and, especially in view of 4.916 [*principio somnus fit ubi est distracta per artus / uis animae*], 946 [*pars (scil. animae) etiam distracta per artus non queat esse / coniuncta inter se*], this can hardly be right». Oltre a questa difficoltà, si può anche osservare che *uis animi [...]* *turbat [...]* *animam* appare molto improbabile, così come è inaccettabile l'*ordo uerborum* ABab al v. 493, evidentemente ereditato da KENNEY 1971¹⁸; né va poi dimenticato che *spumas* in luogo di *spumans* non è una lezione della tradizione, ma è frutto di congettura, per quanto vulgata.

Tuttavia, al netto degli aspetti problematici che nel complesso presenta, io credo che l'intervento di GILBERT 1973 abbia il merito di aver individuato il guasto che affligge il v. 492 e di averne offerto una *ratio* e una soluzione convincenti; per parte mia, però, invece di *animi* propongo *animist* e suggerisco di stampare questi versi così:

Nimirum quia uis animist distracta per artus,
turbat agens animam, spumans, <ut> in aequare salso
uentorum ualidis feruescunt uiribus undae.

Certo perché la forza dell'animo è lacerata nel corpo¹⁹, egli si dibatte ansimando, schiumando, come le onde nel mare salato ribollono per le forze vigorose dei venti.

¹⁸ Si veda quanto osservato *supra* nota 9.

¹⁹ Sulla doppia metonimia che porta *artus* ad avere il significato di *corpus*, «pressoché esclusivo» in poesia, cfr. SCHIESARO 1990, p. 53 (anche per una dettagliata analisi della clausola formulare).

Per ottenere un testo soddisfacente senza stravolgere la paradossi, ritengo che, oltre a correggere *qua* in *quia* e a integrare *ut* (paleograficamente più probabile rispetto a *quasi*)²⁰, si debba seguire l'interpunzione adottata da BRIEGER 1894, ossia porre un punto fermo alla fine del v. 491, dopo *fatigat*, e delimitare al v. 492 la subordinata causale, riferendola non a quanto precede, ma a quanto segue: come si vedrà meglio *infra*, i vv. 489-491 presentano un nudo elenco di sintomi, mentre i vv. 492-501 offrono l'eziologia di alcuni dei sintomi appena menzionati mediante le causali introdotte da *quia*. Per questa ragione, *distracta* dovrà comporre il perfetto passivo che fa da predicato alla proposizione introdotta da *quia* (mutata la congiunzione, si rammenti il già citato 4, 915-6 *principio somnus fit ubi est distracta per artus / uis animae*): è vero che l'ellissi di *sum* è in generale ammissibile in frasi subordinate²¹, ma Lucrezio, almeno con *quia*, non lo lascia mai sottinteso e qui l'assenza dell'ausiliare avrebbe indotto il lettore antico, che leggeva un testo senza interpunzione, a intendere scorrettamente *distracta* come participio da riferire a *uis* e *turbat* come verbo governato da *quia*. Questioni di ordine sintattico sconsigliano fortemente di accettare *distracta* nel senso di *distracta est*, e perciò l'integrazione dell'ausiliare si rende indispensabile²². Partendo dalla giusta intuizione di GILBERT 1973, si potrebbe anche scrivere *uis animi <est> distracta*, ma *uis animist distracta* appare di gran lunga preferibile: nei codici carolingi, infatti, *-st* prevale considerevolmente su *est* laddove sarebbero entrambe consentite²³, ed è plausibile che molte più forme «contratte»²⁴

²⁰ Nella tradizione manoscritta lucreziana è frequente la caduta di monosillabi: per l'omissione di *ut* da parte di entrambi i rami, cfr. per es. 3, 254; 3, 347; 3, 458, e si veda l'ampio elenco di BUTTERFIELD 2006-07, p. 91; la caduta di *quasi*, al contrario, rappresenterebbe un caso isolato. Inoltre, per *ut in* nel quarto *biceps*, cfr. 1, 589.

²¹ Cfr. LEO 1878, p. 187.

²² Condivido il monito di DEUFERT 2018, p. 7 *ad* 1, 111 a reintegrare l'ausiliare (o la copula) non indiscriminatamente, ma soltanto dove è realmente necessario (come per es. in 6, 746 *si forte lacus substratus Auerni<st>*, su cui cfr. anche GALLI 2024, p. 146 *ad loc.*).

²³ È quanto si ricava da PEZZINI 2015, pp. 37 e 128 e DEUFERT 2017, pp. 223-4, anche se i dati forniti dai due studiosi sono discordanti: a parità di condizioni, le forme di *-st* ed *est* unanimemente tradite sono rispettivamente 186 e 155 per PEZZINI, 206 e 128 per DEUFERT (secondo cui il rapporto, nel III libro, sarebbe di 41 a 16). Nei punti in cui la tradizione è divisa tra *-st* ed *est*, entrambi sostengono persuasivamente che si debba stampare il primo, in quanto *difficilior*, ma anche in questo caso i numeri non combaciano: gli esempi di *-st* tradito da almeno un testimone sarebbero 79 per PEZZINI (67 dal solo Q e 12 dal solo O; V non viene considerato), circa 40 per DEUFERT (e tutti ascrivibili a O, di contro a *est* di Q e V o del solo Q; per lo studioso, l'unico caso in cui Q reca *-st* contro *est* di O si troverebbe in 5, 1089).

²⁴ Uso la terminologia di PEZZINI 2015, cui rimando per un'esauritiva trattazione del fenomeno dal punto di vista fonologico (spec. alle pp. 99-108).

dovessero trovarsi già nell'archetipo, tanto che PEZZINI 2015, p. 128 è giunto a sospettare che per Lucrezio *-st* potesse essere «the standard spellings for *est* after *-V* or *-Vm*»²⁵. La genesi dell'errore si può dunque ricondurre a una sequenza del tipo *animist* > *animi* > *morbi*, oppure si può pensare che la memoria di *morbi* del v. 487 abbia provocato contestualmente la perdita di *-st* (*animist* > *morbi*)²⁶.

Quanto al v. 493, non c'è motivo di ritenere che, al di là della perdita della congiunzione, sia tramandato scorrettamente. L'uso intransitivo-mediale di *turbo*, nell'accezione di «se troubler, s'agiter»²⁷, è solidamente documentato in latino²⁸ e nello stesso Lucrezio²⁹, né crea alcuna difficoltà oggettiva il cambio di soggetto nel passaggio dalla subordinata (*uis animi*) alla sovraordinata (l'epilettico, cioè l'*aliquis* introdotto al v. 488)³⁰; *animam ago* significa «tirare l'ultimo o gli ultimi respiri, spirare» in quasi tutte le occorrenze, da Plauto

²⁵ Più cauto, a questo proposito, DEUFERT 2017, p. 223, secondo cui Lucrezio avrebbe potuto oscillare tra le due forme. Per *-st* dopo la desinenza *-i* del genitivo che determina il soggetto *uis*, cfr. 6, 315 *nec, quod frigida uis ferrist, hoc setius illi*, nella quarta arsi come nel nostro verso.

²⁶ Per la sua esiguità, la forma *-st* va incontro facilmente a caduta: DEUFERT 2018, pp. 7-8 *ad* 1, 111 raccoglie vari esempi in cui andrebbe reintegrato, anche se non tutti paiono ugualmente convincenti (per es., contro *tumst* di LACHMANN 1850 in luogo del trådito *sunt* in 5, 44, si vedano le riserve sulla «contraction after monosyllables» di PEZZINI 2015, pp. 181-5, spec. 183-4 e nota 118, già espresse anche da FARRELL 1988, p. 179 nota 1).

²⁷ ERNOUT, MEILLET 1959, p. 798 s.v. *turba*.

²⁸ Cfr. OLD, s.v. *turbo* 1; ELTER 1886, p. 543; FELTENIUS 1977, pp. 44 e 51; STRATI 1990, p. 319.

²⁹ Cfr. 2, 126 *corpora quae in solis radiis turbare uidentur*, con FOWLER 2002, p. 205 *ad loc.*; 2, 438-9 *aut ex offensu cum turbant corpore in ipso / semina* (i vv. 438-41 sono espunti da DEUFERT 2019, ma certamente non a causa di *turbant*: lo stesso DEUFERT 2018, p. 162 *ad* 3, 492-3 riconosce che «Lukrez freilich kennt» questo uso); 5, 504 [*scil. aether*] *sinit* [*scil. omnia*] *incertis turbare procellis*; 6, 369-70 *pugnare necessest / dissimilis <res> inter se turbareque mixtas*; BAILEY 1947, I, p. 105 sull'uso, tipicamente lucreziano, di verbi normalmente transitivi usati in senso assoluto o con valore intransitivo-mediale.

³⁰ Pace HEINZE 1897, p. 125 *ad loc.* (cui rispose lo stesso BRIEGER 1900, p. 24) e BAILEY 1947, II, p. 1080 *ad loc.* Il soggetto di *turbat* coincide con quello dei verbi nella frase precedente ([*scil. aliquis*] *concidit, spumas agit, ingemit*, etc.) e il cambio è ulteriormente agevolato dal fatto che la *uis animi* e gli *artus* menzionati nella causale del v. 492 appartengono al malato, cioè al soggetto della principale: cfr. 2, 606-7 *muralique caput summum* [*scil. poetae*] *cinxere corona, / eximiis munita locis quia* [*scil. Magna Mater*] *sustinet urbes*, dove il soggetto della causale, Cibeles, si desume facilmente, oltre che dal contesto, anche da *caput summum* della principale. Sintatticamente ancora più vicino al nostro passo è 3, 538-9 *qui* [*scil. locus*] *quoniam nusquamst, nimirum, ut diximus <ante>, / dilaniata* [*scil. anima*] *foras dispargitur, interit ergo*.

ad Agostino³¹, ma nel nostro passo lucreziano, nel coevo Catull. 63, 31 [*scil. Attis*] *furibunda simul anhelans uaga uadit, animam agens*³² e poi in Petron., *Sat.*, 101, 1³³ vale «respirare affannosamente», come se si fosse in punto di morte; l'asindeto dei due participi presenti *agens animam, spumans* è accostabile a quello di 2, 488 *summa atque ima locans, transmutans dextera leuis*³⁴, ma se anche si trattasse di una forma isolata, in ogni caso non andrebbe ritenuta impossibile: ADAMS 2021, p. 355, proprio a proposito del celebre *ferae, pecudes* (1, 14[15])³⁵, osserva condivisibilmente che «it is not convincing to note that an asyndetic pairing is nowhere else attested and to emend away the odd example [...], because any coordinated pairing may occasionally turn up in asyndeton, and if so the asyndeton should not be removed without special reasons». In effetti, non si vedono «special reasons» che pregiudichino *agens animam, spumans*: lo stesso ADAMS 2021, p. 288 riporta varie attestazioni di participi presenti coordinati per asindeto³⁶ e in Lucrezio si riscontrano asindeti di participi perfetti

³¹ Il *Thll* I, 1372, 72 sgg. raccoglie esempi da Plauto, Lucilio, Cicerone (3x), Livio, Seneca (4x), Marziale, Tertulliano, Agostino. Dubbio Sen., *Suas.*, 4, 3, dove *agentes inutilis animas* («trascinando inutili esistenze») è controversa congettura di HAASE e RIBBECK (sul problema, cfr. FEDDERN 2013, p. 349 *ad loc.*).

³² *Animam agens* è congettura di LACHMANN, comunemente accolta, per *animagens* di OR e *aīa* (*anima G*²) *gēs* di G. Sul passo, si veda anche *infra* pp. 478-9.

³³ Cfr. VANNINI 2010, pp. 113-4 *ad loc.*

³⁴ Nel poema, i participi presenti nello stesso verso sono più spesso in coordinazione sindetica: cfr. 1, 559 *disturbans dissoluensque*; 4, 980 *saltantis et mollia membra mouentis*; 4, 1009-10 *accipitres* [...] *si proelia pugnas / edere sunt persectantes uisaeque uolantes*; 5, 718 *occursans officiensque*; 5, 810 *fugiens umorem aurasque petessens*. I participi presenti in asindeto sono generalmente intervallati tra due versi consecutivi, con il verbo di modo finito in più di un caso interposto: cfr. 3, 468-9 *ad uitam qui reuocantes / circumstant lacrimis rorantes ora genasque*; 5, 524-5 *quo cuiusque cibus uocat atque inuitat euntis, / flammea per caelum pascentis corpora passim*; 5, 692-3 *annua sol in quo concludit tempora serpens, / obliquo terras et caelum lumine lustrans*, con MUNRO 1886, I, in apparato e II, p. 318 *ad loc.*; inoltre 2, 318-9; 2, 1100-1; 5, 1096-7; 6, 1160-1; 6, 1260-1. Sull'iterazione di due participi presenti in Lucrezio si sofferma SCHIESARO 2022, p. 594.

³⁵ Nonostante l'argomentata difesa di CRTT 1986, è stato messo nuovamente in discussione da DEUFERT 2018, pp. 2-3 *ad loc.*, che pure lo mantiene a testo.

³⁶ Colpisce, tra questi, Hor., *Sat.*, 1, 9, 64-5 *nutans, / distortuens oculos*, dove l'asindeto, appena attenuato dall'inarcatura del verso, rende i movimenti inconsulti fatti da Orazio per cercare di avvertire l'amico Fusco Aristio della condizione critica in cui si trova (cfr. CARTAULT 1899, p. 200); la coordinazione asindetica continua al v. 66 *ridens dissimulare; meum iecur urere bilis* («le due situazioni sono efficacemente contrapposte e messe nell'opportuno rilievo dagli infiniti narrativi oltre che dall'asindeto: da un lato stanno le risate e la dissimulazione dell'amico, dall'altro l'attacco di

NERVI 2008, pp. 180 sgg.³⁹ ha giustamente sottolineato che la discussione dedicata all'insorgenza dell'epilessia è suddivisa «in due tempi» esattamente come nel *De morbo sacro*: prima l'«esposizione descrittiva» (vv. 487-91), che corrisponde all'elenco delle manifestazioni della malattia, poi l'«interpretazione eziologica» (vv. 492-501), articolata in tre momenti (492-4; 495-8; 499-501), di alcuni sintomi che vengono ripresi e illustrati dal primo tempo. Le consonanze tra il primo e il secondo tempo sono notevoli: *spumas agit* (v. 489) ~ *spumans* (v. 493); *ingemit* (v. 489) ~ *exprimitur* [...] *gemitus* (v. 495); *desipit* (v. 490) ~ *desipientia fit* (v. 499); *anhelat* (v. 490) ~ *agens animam* (v. 493); *(in) iactando* (v. 491) ~ *turbat* (v. 493); *membra* (v. 491) ~ *artus* (v. 492) ~ *membra* (v. 495). Come si può notare, tali riprese, suggellate dalla *Ringkomposition ui morbi* (v. 487) ~ *eodem illo* [...] *ueneno* (v. 501)⁴⁰ e da una studiata *concinnitas* compositiva (i versi del secondo tempo sono 10, esattamente il doppio dei versi del primo tempo)⁴¹, avvengono sempre in variazione lessicale, il che non solo inficia la ripetizione, introdotta congetturalmente, *agens* ([...]) *spumas* al v. 493⁴², ma suffraga anche la conservazione della paradosi al v. 493: *turbat* richiama *(in) iactando* (v. 491), dato che *iacto* ha il significato di «vehementer agitare, quater»⁴³ e *turbo*, appartenente a una famiglia lessicale «la cui matrice semantica comune è la nozione del disordine, della confusione, dell'agitazione»⁴⁴, esprime «l'idea preminente del moto turbinoso, vorticoso, e quindi scomposto, arruffato»⁴⁵, coerentemente con l'immagine dell'epilettico che si dibatte nelle convulsioni; il perifrastico *agens animam* riprende il sintetico *anhelat* (v. 490), esattamente come nel già richiamato Catull. 63, 31 [*scil. Attis*] *furibunda simul anhelans uaga*

³⁹ Ma si veda già HEINZE 1897, pp. 124-5 *ad loc.*

⁴⁰ In Lucrezio, *propositio* e *conclusio* sono spesso legate da richiami anulari: cfr. per es. DIONIGI 2005, pp. 79-81 e KENNEY 2014, p. 80 *ad* 3, 28-30.

⁴¹ Anche questo rappresenta un argomento contro un'interpunzione del tipo **inconstanter, et in iactando membra fatigat, / nimirum quia uis animist distracta per artus. Turbat agens animam, spumans eqs.*, che peraltro, ancor più gravemente, affiderebbe l'eziologia del primo sintomo soltanto all'analogia. La numerologia, si sa, è un terreno sempre scivoloso, ma in Lucrezio non è completamente trascurabile: si pensi per es. al caso di 5, 1161-240, su cui cfr. DIONIGI 2005, pp. 98-9.

⁴² La dà invece per certa, tra gli altri, WEST 1975, p. 105: «*agens spumas* 493 [...] picks up *spumas agit*. It is astonishing that this should have to be stated, that commentators should reject these prominent responsions».

⁴³ *ThlL* VII.1, 53, 22 sgg.; cfr. anche OLD, s.v. *iacto* 7: «to move vigorously, fling, toss etc. (the body or its part)».

⁴⁴ STRATI 1990, p. 317.

⁴⁵ FERRARINO 2003, p. 29.

uadit, animam agens, che offre un'ulteriore e importante conferma del lucreziano *agens animam*, visto che, come è noto, i contatti tra Lucrezio e il Catullo del c. 63 sono molti e di assoluto rilievo⁴⁶; il sintetico *spumans* riprende il perifrastico *spumas agit* (v. 489)⁴⁷. Si può poi notare come tra i vv. 489-90 e il v. 493 si realizzi una raffinata ἀντιμεταβολή a distanza: *spumas agit* (A^{perifrastico}) [...] *anhelat* (B^{sintetico}) [...] *agens animam* (B^{perifrastico}) *spumans* (A^{sintetico}).

Variata risulta anche la costruzione sintattica all'interno del secondo tempo, secondo lo schema causale¹ + principale¹ + comparativa¹ (vv. 492-4 *Nimirum quia* [...], *turbat* [...], <ut> *in aequore*), principale² + causale² (vv. 495-8 *Exprimitur porro* [...], *quia* [...]), principale³ + causale³ (vv. 499-501 *Desipientia fit, quia* [...]): in questo modo, Lucrezio evita la monotonia di un *pattern* del tipo principale + causale (sempre introdotta da *quia*) ripetuto per tre volte. Dietro a questa variazione, si può scorgere anche un'altra ragione più contingente. L'anteposizione della causale¹ alla principale¹ si rende necessaria per la presenza della comparativa¹, assente nei due periodi seguenti: infatti, in un ipotetico (e metricamente assurdo) **Turbat agens animam, spumans, quia uis animi* [...], *ut in aequore* [...], la causale¹ apparirebbe come una sorta di inciso che spezza la forte connessione tra il sintomo e l'analogia, ossia tra la principale¹ e la comparativa¹. Inoltre, questa anticipazione consente un rimando anulare tra la stessa causale¹ e la causale³, cioè tra le due estremità di questo secondo tempo: v. 492 *quia uis animi distracta* ~ vv. 499-501 *quia uis animi atque animi* [...] *ut docui* [...] *eodem illo distracta ueneno* (dove, come si è appena visto, *eodem illo* [...] *ueneno* riprende, con un'ulteriore e più ampia *Ringkomposition*, *ui morbi* del v. 487, variandolo).

A vantaggio di questa sistemazione, si può aggiungere che *porro* (v. 495) deve introdurre una proposizione che «fere eiusdem generis est atque id, quod antecedit»⁴⁸, il che rende poco plausibile l'interpunzione adottata da DEUFERT

⁴⁶ Propendono per un Catullo imitatore di Lucrezio MORISI 1999, pp. 42-3 e TRAINA 2003, pp. 13-4; la tesi opposta è sostenuta da BIONDI 2003 (sul c. 63 in part., pp. 214-6). Sulla costruzione e sugli effetti artistici del galliambo catulliano, di cui già KROLL 1968, p. 134 *ad loc.* rilevava l'ἐνάρπεια, cfr. FEDELI 1977, p. 43; LOCKYER 1995, p. 165 (in part. sull'espressività della sinalefe); le osservazioni di MORISI 1999, p. 70 (e anche pp. 101-2 *ad loc.*) sulle frequenti dittologie del carne basterebbero a invalidare le ragioni che portano TRAPPES-LOMAX 2007, p. 163 a voler correggere, con FROELICH, *anhelans* in *anhelam* (che è fragile sotto vari aspetti).

⁴⁷ L'alternanza tra formulazione perifrastica e formulazione sintetica si riscontra anche nella ripresa degli altri sintomi: si noti *ingemit* (v. 489) rispetto a *exprimitur* [...] *gemitus* (v. 495), *desipit* (v. 490) rispetto a *desipientia fit* (v. 499); DIONIGI 1990, pp. 283-4 *ad loc.* osserva come *desipit* sia iscritto in *desip[ientia] fit*.

⁴⁸ *ThlL* X.1, 2771, 64 sgg. (OTTINK); su *porro*, comune in contesti elencativi di questo genere, cfr. anche CALBOLI MONTEFUSCO 1972.

2019 e da altri, ossia punto e virgola (o solo virgola) dopo *fatigat* (v. 491) e punto fermo dopo *undae* (v. 494): *exprimitur* [...] *gemitus* (v. 495) non è in rapporto con *concidit, spumas agit, ingemit, tremit artus, desipit, extentat neruos, torquetur, anhelat, membra fatigat* dei vv. 489-91⁴⁹, ma si pone sullo stesso piano sintattico e concettuale di un altro sintomo che ugualmente viene ripreso dall'elenco del primo tempo per essere puntualmente motivato, *turbat* (cui si aggiungono, gerarchicamente subordinati, *agens animam, spumans*). Lucrezio, dopo aver spiegato, anche tramite un'analogia, l'agitazione dell'epilettico, accompagnata da respiro affannoso e schiuma (vv. 492-4), passa a un altro sintomo, il gemito, di cui ugualmente chiarisce le cause; anche per questa ragione, si deve ritenere che il verbo della sovraordinata sia *turbat*, cui corrispondono, nelle frasi seguenti, *exprimitur* (v. 495) e *fit* (v. 499)⁵⁰. A fronte delle numerose corrispondenze che abbiamo visto e di *ut docui* del v. 500, si potrebbe ribattere, tenendo presente un'osservazione di WEST 1975, p. 106 e DEUFERT 2018, p. 162 *ad loc.*, che *quia uis animi atque animai / conturbatur* dei vv. 499-500 invita a prendere *turbat* come verbo di *quia* e suggerisce di riferirgli *animam* come complemento oggetto (e, di necessità, *uis morbi distracta* come soggetto), ma io ritengo che questa pericope vada messa in rapporto, piuttosto, con *quod uehemens uiolentia uini / conturbare animam consuevit* dei precedenti vv. 482-3 (e si veda *conturbari*, v. 484), all'interno della prova precedente incentrata sull'ubriachezza; è lo stesso WEST 1975, p. 107 a notare che «Lucretius tends to link his arguments by including in them a term belonging to their predecessors». Oltre a quanto già osservato sull'estrema problematicità di *uis morbi distracta*, sulla liceità di *turbat* intransitivo-mediale e con soggetto l'epilettico, e sulla genuinità del nesso trádito *agens animam*, occorre aggiungere che *ut docui* (v. 500), significativamente preceduto da *et*, porta su ciò che segue (*diuisa seorsum / disiectatur* [...] *distracta* [...]) più che su ciò che precede (*uis animi atque animai / conturbatur*), perciò il rimando anaforico impone soltanto di escludere *uis morbi distracta*, ma non è affatto cogente rispetto alla ricerca di una specularità diatetica del tipo *quia uis morbi* [...] *turbat* [...] *animam* (vv. 492-3) ~ *quia uis animi atque animai / conturbatur* (vv. 499-500).

Veniamo ora al rapporto tra sintomo e analogia secondo il testo così stabilito. L'epilettico si dibatte ansimando, schiumando, come le onde del mare ribollono, cioè si agitano, per l'azione dei venti: *feruescunt* (v. 494), usato anche in 6, 427-8

⁴⁹ Così, invece, intende anche il *ThLL* X.1, 2772, 13-4 (OTTINK): «*aeger ingemit et tremit artus, ... anhelat inconstanter... ; exprimitur -o*».

⁵⁰ Già LACHMANN 1850b, p. 172 *ad loc.* (e cfr. MUNRO 1886, II, p. 200 *ad loc.*) aveva compreso che con il v. 492 doveva iniziare una nuova frase, ma, convinto che *turbat* dovesse andare con *quia*, mutava *spumans* in *spumat* (si veda *supra* nota 9).

in un contesto perfettamente sovrapponibile (*freta circum / feruescunt grauius spirantibus incita flabris*), «spectat ad motum, i. q. incipere fluctuare» (ThLL VI.1, 596, 53 sgg.), e dunque ben corrisponde a *turbat* (v. 493), ma naturalmente evoca di rincalzo anche l'immagine del mare spumeggiante⁵¹ e forse anche ansimante: il mare in tempesta ansimerà nell'epica imperiale⁵². Il rapporto tra il fenomeno e l'analogia si pone in linea con l'altro possibile modello di Lucrezio, ossia *De flatibus* 14⁵³, dove l'analogia tra microcosmo e macrocosmo consiste nel fatto che l'epilessia è definita come una «tempesta»; quando la malattia passa, nel corpo torna la «bonaccia». Il lucreziano *turbo*, anche per il suo uso in ambito marino, documentato dal celebre 2, 1 *suaue mari magno turbantibus aequora uentis* o, ancora, da Varro, *Rust.*, 3, 17, 7 *cum mare turbaret*, dove è impiegato, esattamente come in Lucrezio, con valore intransitivo-mediale, si attaglia alla 'tempesta' dell'epilettico e corrobora l'equivalenza tra *illustrandum* e *illustrans*, tra uomo e mondo⁵⁴. Non fa difficoltà il fatto che, seguendo questa proposta, nell'*illustrandum* venga meno al v. 492 la «forza della malattia», l'ovvio corrispettivo delle onomatopeiche *uentorum ualidis [...] uiribus*⁵⁵: il contesto rende del tutto evidente che il vento esemplifica l'epilessia, cioè *ui morbi* del v. 487.

In conclusione, desidero prevenire un'obiezione apparentemente insormontabile contro *uis animi distracta per artus*. Nella psicologia del Giardino, l'*animus* (l'equivalente di τὸ λογικόν, la parte razionale) si trova fisso al centro del petto, come dice lo stesso Lucrezio già in 3, 140 (*idque situm media regione in pectoris haeret*), mentre l'*anima* (τὸ ἄλογον, la parte irrazionale) è distribuita nel corpo⁵⁶; di conseguenza, *per artus* sembrerebbe incompatibile con l'*animus*, mentre si concilierebbe perfettamente con l'*anima*. È noto che Lucrezio non disponeva, nel suo *patrius sermo*, di un termine che rendesse il complesso dell'*animus* e dell'*anima*: per riferirsi alla ψυχή, il poeta latino doveva ricorrere a pesanti dittologie copulative del tipo *animus atque anima*, come appunto al v.

⁵¹ Il paragone tra la schiuma dell'epilettico e quella del mare parrebbe attestato solo dopo Lucrezio: cfr. Gal. XVII/2, 544 K. (citato da HEINZE 1897, p. 126 *ad loc.*) e Aret., SA 1, 5 (cfr. MAZZINI 1998, p. 21, ma per la datazione di Areteo si veda il recente DE STEFANI 2021-22)

⁵² Cfr. Sil., *Pun.*, 1, 592 *anhelant aequora*; 9, 286 *anhelantem spumanti uertice pontum*; in riferimento a fiumi, cfr. 8, 629 *anhelans* (l'Ofanto) e anche 3, 452 *gurgitibus [...] anhelis* (del Rodano).

⁵³ Cfr. SEGAL 1970, ripreso da NERVI 2008.

⁵⁴ Stando a SCHRIJVERS 2007, p. 271 questo è l'unico passo in cui Lucrezio rappresenta l'essere umano come un microcosmo, ma cfr. SEGAL 1998, p. 104 su 3, 173.

⁵⁵ Cfr. WEST 1975, p. 106, anche per la ripresa del sintagma al v. 509 (*ualidis uentis*); *contra* MUNRO 1886, II, p. 200 *ad loc.* («the winds answering to the *animam*»).

⁵⁶ Cfr. per es. 3, 143 *cetera pars animae per totum dissita corpus*.

499, oppure poteva impiegare solo *animus* o solo *anima*, come *pars pro toto*⁵⁷. È il principio esposto nell'importante introduzione alla sezione del III libro in cui si legge il nostro passo (vv. 421-4 *tu fac utrumque uno sub iungas nomine eorum, / atque animam uerbi causa cum dicere pergam, / mortalem esse docens, animum quoque dicere credas, / quatenus est unum inter se coniunctaque res est*), ma di fatto già abbondantemente applicato anche nella parte che precede, sin dal v. 43, dove *animi naturam* equivale di fatto ad *animi atque animae naturam*, ossia, per usare un ibridismo greco-latino, 'ψυχῆς *nauram*'; gli esempi di *animus* o *anima* nel senso inclusivo di ψυχή sono facilmente moltiplicabili⁵⁸. Tornando al nostro problema, bisogna richiamare ancora una volta i vv. 499-501, dove Lucrezio dice che la *desipientia* dell'epilettico è determinata dal fatto che la *uis animi atque animai*, cioè la 'uis ψυχῆς', è turbata (*conturbatur*) e, come ha spiegato (*ut docui*), *diuisa seorsum [...] disiectatur [...] distracta* dalla malattia. Se a essere *distracta per artus* al v. 492 fosse soltanto l'*anima* = τὸ ἄλογον, *uis animi atque animai* del v. 499 risulterebbe quanto meno spiazzante: perché il poeta dovrebbe dire che «ha spiegato» che la ψυχή viene «divisa, sparpagliata, lacerata» (v. 501), se prima in realtà si è soffermato solo sulle lacerazioni dell'*anima* = τὸ ἄλογον? La risposta non può certo essere legata al sintomo specifico illustrato ai vv. 499-501: non si può sostenere che siccome ora Lucrezio sta parlando della *desipientia*, allora 'è costretto' ad aggiungere all'*anima* = τὸ ἄλογον precedentemente nominata anche l'*animus* = τὸ λογικόν, come invece suggerisce BROWN 1997, p. 153 *ad loc.*; a rigore, Lucrezio al v. 499 avrebbe dovuto sostituire l'*anima* = τὸ ἄλογον con l'*animus* = τὸ λογικόν, perché la *desipientia* nasce da uno sconvolgimento della parte razionale dell'anima.

Insomma, io ritengo che l'occorrenza della forma '*plena*' *uis animi atque animai* al v. 499 renda decisamente improbabile che al v. 492 *distracta per artus* possa essere solo l'*anima* = τὸ ἄλογον: *distracta per artus* deve essere l'anima nel suo complesso, la ψυχή, esattamente come ai vv. 499-501, e dunque *uis animi* nel senso di 'uis ψυχῆς' risulta compatibile. Si potrebbe comunque controbattere che, se anche questa osservazione coglie nel segno, come referente di *distracta per artus* del v. 492 si vorrebbe *uis animae* nel senso di 'uis ψυχῆς', come altrove⁵⁹, ma occorre osservare che al v. 493 compare il nesso *agens animam*,

⁵⁷ Cfr. TAYLOR 2020, pp. 46-9.

⁵⁸ Cfr. per es. KENNEY 2014, p. 91 *ad* 3, 94-7. Particolare attenzione alla valenza assunta di volta in volta da *animus* o *anima* è rivolta dal commento di BROWN 1997.

⁵⁹ Si considerino i seguenti esempi in cui *anima* designa la ψυχή e si trova in riferimento ad *artus*: 3, 341-2 *non [...] sic animai / discidium possunt artus perferre relictis*; 3, 374-7 *animae elementa [...] / [...] / [...] rara per artus / dissita sunt*; inoltre, 3, 393 *semina [scil. animae] corporibus nostris inmixta per artus*; 3, 799 *animam distractam in corpore toto*.

sulla cui genuinità ci siamo già soffermati. Esclusi, per le ragioni sopra esposte, gli interventi di TOHTE 1878, pp. 129-31, formulazioni come **Nimirum quia uis animae (e)st distracta per artus, / turbat agens animam, spumans* (che presenta un genere di prodelisione non attestata in Lucrezio)⁶⁰ oppure **Nimirum quia uis animae distracta per artus / turbat, agens animam spumat*, per riadattare il testo di LACHMANN 1850a⁶¹, produrrebbero un certo disorientamento per la ripetizione di *anima* in due significati diversi (rispettivamente, «anima» e «respiro») all'interno di un contesto già molto complesso sul piano del lessico psicologico; una simile *distinctio* o *traductio*, ben lungi dall'essere studiata, originerebbe una confusione difficilmente tollerabile. Al contrario, *uis animi* non dà adito ad alcuna ambiguità e ben si giustifica per un fatto di dissimilazione lessicale: l'uso di *animam* al v. 493 motiva la selezione di *uis animi*, nel senso di 'uis ψυχῆς', al v. precedente. A riprova, si possono addurre due luoghi del III libro in cui Lucrezio, riferendosi a *membra* oppure *artus*, o accoppia *animus* e *anima* o usa solo *animus* nel senso di ψυχῆ: si vedano i vv. 276-7 *in nostris membris et corpore toto / mixta latens animi uis est animaeque potestas*⁶² e soprattutto i vv. 707-10 *per caulas omnis diduntur in artus / particulae quibus haec animi natura*⁶³ *creatur, / quae nunc in nostro dominatur corpore nata / ex illa quae tunc periit partita per artus*, dove *partita per artus* [scil. *animi natura*] è perfettamente confrontabile con *distracta per artus* [scil. *uis animi*] del nostro v. 492. Questi due casi non possono essere sbrigativamente accantonati come trascuratezze del poeta o aberrazioni dottrinali; piuttosto, si dovrà concludere, con vari studiosi⁶⁴, che ciò che più importa a Lucrezio è sottolineare la connaturalità di *anima* e *animus*, la loro inscindibile unione. Così si spiegano anche altre occorrenze di

⁶⁰ Con -ae del genitivo Lucrezio evita tanto l'aferesi (in 3, 624 *animaest* dei codici carolingi va corretto in *animaist* degli *Itali*, *metri causa*) quanto la sinalefe (eccezionale è *linguae et* di 1, 139, su cui cfr. DEUFERT 2018, p. 11 *ad loc.* con bibliografia).

⁶¹ Sulle cui debolezze si veda *supra* nota 9.

⁶² MEHL 1999, pp. 283-4, negando il carattere tautologico di *in nostris membris et corpore toto*, ritiene che Lucrezio abbia affiancato a *in membris nostris* la specificazione *corpore toto* per legittimare *animi uis*: ma oltre al fatto che è difficile negare la tautologia (cfr. KENNEY 2014, p. 114 *ad loc.*), *toto*, da riferire ἀπὸ κοινοῦ anche a *membris*, fa capire che Lucrezio qui intende dire che ogni parte del corpo è pervasa dalla ψυχῆ.

⁶³ *Animi natura* vale ψυχῆ, come ha ben visto BROWN 1997, p. 176 *ad loc.* (e cfr. anche p. 173 *ad* 679-712), non solo *animus* (BAILEY 1947, II, p. 1113 *ad loc.*, valorizzando *dominatur*), né solo *anima* (KENNEY 2014, p. 166 *ad loc.*, svalutando *dominatur*: si veda però p. 114, *ad* 3, 276-81, dove lo studioso cita questo passo ravvisandovi «the power of the *animus*»).

⁶⁴ GIUSSANI 1896-98, I, pp. 191-3 (proprio a proposito di 3, 276-7), e cfr. anche BOYANCÉ 1985, p. 157 e PIZZANI 1979, p. 250.

anima o *animus* all'apparenza incongrue, ma non perciò da rifiutare⁶⁵. Alla luce di queste considerazioni, risulta pienamente plausibile che in 3, 492 *distracta per artus* possa essere la *uis animi*, ossia la *uis* della ψυχή.

Bibliografia

- ADAMS 2021: J.N. ADAMS, *Asyndeton and its Interpretation in Latin Literature. History, Patterns, Textual Criticism*, Cambridge 2021.
- AVANCIUS 1500: T. LUCRETI CAR I *Libri sex*, nuper emendati, Venetiis 1500.
- BAILEY 1947: T. LUCRETI CAR I *De rerum natura libri sex*, I-III, ed. with prolegomena, critical apparatus, translation, and commentary by C. Bailey, Oxford 1947.
- BALDO 2004: M. TULLI CICERONIS *In C. Verrem actionis secundae liber quartus (De signis)*, a cura di G. Baldo, Firenze 2004.
- BERNAYS 1852: T. LUCRETI CAR I *De rerum natura libri sex*, recognovit J. Bernays, Lipsiae 1852.
- BIONDI 2003: G. BIONDI, *Lucrezio e Catullo. Osservazioni su una vexata quaestio (con note sulla interpretazione e la cronologia di Catull. 64 e 68)*, «Paideia», 58, 2003, pp. 207-34.
- BOYANCÉ 1985: P. BOYANCÉ, *Lucrezio e l'epicureismo*, ed. it. a cura di A. Grilli, Brescia 1985² (1970¹; edizione originale: *Lucrèce et l'épicurisme*, Paris 1963).
- BRIEGER 1879: A. BRIEGER, *Bericht über die Litteratur zu Lucretius, die Jahre 1878 und 1879 umfassend*, «Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Alterthumswissenschaft», 18, 1879, pp. 186-214.
- BRIEGER 1894: T. LUCRETI CAR I *De rerum natura libri sex*, ed. A. Brieger, Lipsiae 1894¹ (1899²).
- BRIEGER 1900: A. BRIEGER, *Bericht über die Lucrezlitteratur, die Jahre 1896-1898 umfassend*, «Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Alterthumswissenschaft», 105, 1900, pp. 1-53.

⁶⁵ DIANO 1974, p. 144, nota 59 individuava, motivandoli, due luoghi in cui ci si sarebbe aspettati *animae* invece di *animi*, cioè 3, 334 e 3, 372; tuttavia, correggere l'*animi* trådito in *animae* per eliminare la stranezza, come propone MEHL 1999, pp. 285-7 nel secondo luogo, non è metodico. Segnalo altre occorrenze *prima facie* problematiche di *animus* o *anima* che sono state oggetto di emendamenti normalizzanti sotto il profilo filosofico: 3, 680 *solitast animi* [...] *potestas (solitast animi Itali : solita animist O Q : solitast animae* BRIEGER; KENNEY 2014, p. 163 *ad loc.* guarda con favore alla proposta di BRIEGER anche per via del femminile *solam* del v. 684, per cui però si deve sottintendere non *animam*, ma *animi potestatem*); 4, 944 *animi* (*animae* suggerisce, dubbiosamente, BAILEY 1947, III, p. 1294 *ad loc.*); 5, 560 *uis animae (animi* LACHMANN) e subito dopo 5, 563 *animi uis (animae* BENTLEY), su cui cfr. la discussione di DEUFERT 2018, p. 311 *ad loc.*

- BROWN 1997: LUCRETIUS, *De rerum natura III*, with an introduction, text, translation and commentary by P.M. Brown, Warminster 1997.
- BÜCHNER 1966: T. LUCRETI CARI *De rerum natura*, ed. K. Büchner, Wiesbaden 1966.
- BUTTERFIELD 2006-07: D. BUTTERFIELD, *Emendations on the Sixth Book of Lucretius*, «Eranos», 104, 2006-07, pp. 83-92.
- BUTTERFIELD 2013: D. BUTTERFIELD, *The Early Textual History of Lucretius' De rerum natura*, Cambridge-New York 2013.
- BUTTERFIELD 2014: D. BUTTERFIELD, *Lucretius auctus? The Question of Interpolation in De rerum natura*, in *Fakes and Forgers of Classical Literature. Ergo decipiatur!*, ed. by J. Martinez, Leiden 2014, pp. 15-42.
- CALBOLI MONTEFUSCO 1972: L. CALBOLI MONTEFUSCO, *Sviluppo del valore funzionale e semantico di porro dalla fase arcaica a Lucrezio*, «Maia», 24, 1972, pp. 247-60.
- CARTAUT 1899: A. CARTAUT, *Étude sur les Satires d'Horace*, Paris 1899.
- CAVALLIN 1896: C. CAVALLIN, *De caesuris quarti et quinti trochaeorum hexametri apud Latinos poetas coniunctis*, Diss. Norrcoepiae 1896.
- CITTI 1986: V. CITTI, *Lucr. 1, 14, ferae pecudes*, in Id., *La parola ornata*, Bari 1986, pp. 103-27.
- DE STEFANI 2021-22: C. DE STEFANI, *Note ad Areteo di Cappadocia*, «Incontri di Filologia Classica», 21, 2021-22, pp. 185-96.
- DEUFERT 2016: M. DEUFERT, *Nocturna versate manu: Wie der Text von Lukrezens De rerum natura noch immer vom Studium seiner griechischen Vorbilder profitieren kann*, «Hermes», 144, 2016, pp. 306-20.
- DEUFERT 2017: M. DEUFERT, *Prolegomena zur Editio Teubneriana des Lukrez*, Berlin-Boston 2017.
- DEUFERT 2018: M. DEUFERT, *Kritischer Kommentar zu Lukrezens De rerum natura*, Berlin-Boston 2018.
- DEUFERT 2019: TITUS LUCRETIUS CARUS, *De rerum natura*, ed. M. Deufert, Berlin-Boston 2019.
- DIANO 1974: C. DIANO, *La psicologia d'Epicuro e la teoria delle passioni*, in Id., *Scritti epicurei*, Firenze 1974, pp. 129-280.
- DIELS 1923: TITI LUCRETI CARI *De rerum natura*, recensuit emendavit supplevit H. Diels, Berolini 1923.
- DIONIGI 1990: T. LUCREZIO CARO, *De rerum natura*, introduzione di G.B. Conte, testo latino e commento a cura di I. Dionigi, traduzione di L. Canali, Milano 1990.
- DIONIGI 2005: I. DIONIGI, *Lucrezio. Le parole e le cose*, Bologna 2005³.
- ELTER 1886: A. ELTER, *Die Gladiatorentesseren*, «RhM», 54, 1886, pp. 517-48.
- ERNOUT 1962: LUCRÈCE, *De la nature*, texte établi, traduit et commenté par A. Ernout, Paris 1962¹¹ (1920¹).
- ERNOUT, MEILLET 1959: A. ERNOUT, A. MEILLET, *Dictionnaire étimologique de la langue latine*, Paris 1959⁴.

- ERNOUT, ROBIN 1962: LUCRÈCE, *De la nature*, I-III, commentaire exégetique et critique [...] par A. Ernout et L. Robin, Paris 1962² (1925-28¹).
- FARRELL 1988: J. FARRELL, *Lucretius*, DRN 5.44 insinuandum, «CQ», 38, 1988, pp. 179-85.
- FEDDERN 2013: S. FEDDERN, *Die Suasorien des älteren Seneca*, Berlin-Boston 2013.
- FEDELI 1977: P. FEDELI, *Dal furor divino al rimpianto del passato*, «GIF», 29, 1977, pp. 40-9.
- FEDELI 1994: Q. ORAZIO FLACCO, *Le satire*, a cura di P. Fedeli, Roma 1994.
- FELTENIUS 1977: L. FELTENIUS, *Intransitivizations in Latin*, Uppsala 1977.
- FERRARINO 2003: P. FERRARINO, *La cosiddetta contaminazione nell'antica commedia romana*, a cura di L. Cristante, C. Marangoni, R. Schievenin, Amsterdam 2003.
- FLORES 2002: TITUS LUCRETIUS CARUS, *De rerum natura*, I, ed. critica con introduzione e versione a cura di E. Flores, Napoli 2002.
- FOWLER 2002: D. FOWLER, *Lucretius on Atomic Motion. A Commentary on De rerum natura 2.1-332*, Oxford 2002.
- GALLI 2024: L. GALLI, *Scienza e meraviglia in Lucrezio. Un commento a De rerum natura 6, 703-1089*, Pisa 2024.
- GILBERT 1973: C.D. GILBERT, *Lucretius 3.492-3*, «CQ», 23, 1973, p. 293.
- GIUSSANI 1896-98: TITI LUCRETI CARUS *De rerum natura libri sex*, I-IV, revisione del testo, commento e studi introduttivi di C. Giussani, Torino 1896-98.
- GOEBEL 1857: E. GOEBEL, *Quaestiones Lucretianae criticae quibus et de codice Victoriano disputatur et de versuum circiter CXL emendatione agitur*, Salisburgi 1857.
- HAGENDAHL 1936: H. HAGENDAHL, *Rhetorica, in Apophoreta Gotoburgensia Vilelmo Lundström oblata*, Göteborg 1936, pp. 282-338.
- HARRISON 1991: VERGIL, *Aeneid 10*, with introduction, translation and commentary by S.J. Harrison, Oxford 1991.
- HEINZE 1897: TITUS LUCRETIUS CARUS, *De rerum natura Buch III*, erklärt von R. Heinze, Leipzig 1897.
- KENNEY 1971: LUCRETIUS, *De rerum natura, Book III*, ed. by E.J. Kenney, Cambridge 1971¹.
- KENNEY 1999: E.J. KENNEY, *Ut erat novator: Anomaly, Innovation and Genre in Ovid, Heroides 16-21*, in *Aspects of the Language of Latin Poetry*, ed. by J.N. Adams, R.G. Mayer, Oxford 1999, pp. 399-414.
- KENNEY 2014: LUCRETIUS, *De rerum natura, Book III*, ed. by E.J. Kenney, Cambridge 2014².
- KROLL 1968: C. VALERIUS CATULLUS, hrsg. und erklärt von W. Kroll, Stuttgart 1968⁵.
- LACHMANN 1850a: TITI LUCRETI CARUS *De rerum natura libri sex*, K. Lachmann recensuit et emendavit, Berolini 1850¹ (1871⁴).
- LACHMANN 1850b: K. LACHMANN, *In T. Lucreti Cari De rerum natura libros commentarius*, Berolini 1850¹ (1882⁴).

- LANGEN 1897: C. VALERI FLACCI SETINI BALBI *Argonauticon libri octo. Pars posterior continens libros IV-VIII*, enarravit P. Langen, Berolini 1897 (rist. Hildesheim 1964).
- LEO 1878: F. LEO, *L. Annaei Senecae tragoediae. Volumen prius observationes criticas continens*, Berolini 1878.
- LEONARD, SMITH 1942: T. LUCRETI CARI *De rerum natura libri sex*, ed. with introduction and commentary by W.E. Leonard and S.B. Smith, Madison 1942.
- LOCKYER 1995: T. LOCKYER, *The Attis of Catullus*, «Scholia», 4, 1995, pp. 162-72.
- MACKAY 1961: L.A. MACKAY, *Notes on Lucretius*, «CPh», 56, 1961, pp. 103-5.
- MARIOTTI 2000: S. MARIOTTI, *Ennio, Annali, Dubia v. 60 sg. Skutsch*, in Id., *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, pp. 58-64.
- MARTIN 1963: T. LUCRETI CARI *De rerum natura libri sex*, recensuit J. Martin, Lipsiae 1963⁵ (1934¹).
- MAZZINI 1998: I. MAZZINI, *La descrizione delle malattie nei poeti e nei medici*, in *Maladie et maladies dans les textes latins antiques et médiévaux*, éd. par C. Deroux, Bruxelles 1998, pp. 14-28.
- MEHL 1999: D. MEHL, *The Intricate Translation of the Epicurean Doctrine of ψυχή in Book 3 of Lucretius*, «Philologus», 143, 1999, pp. 272-87.
- MERRILL 1916: W.A. MERRILL, *Criticism of the Text of Lucretius with Suggestions for its Improvement*, «University of California Publications in Classical Philology», 3, 1916, pp. 1-133.
- MERRILL 1917: LUCRETI *De rerum natura libri sex*, recognovit W.A. Merrill, Berkleiae 1917.
- MORISI 1999: CATULLO, *Attis, carmen 63*, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di L. Morisi, Bologna 1999.
- MÜLLER 1975: T. LUCRETI CARI *De rerum natura libri sex*, K. Müller recensuit et adnotavit, Turici 1975.
- MUNRO 1886: T. LUCRETI CARI *De rerum natura libri sex*, ed. with notes and translation by H.A.J. Munro, I-III, London 1886⁴ (1864¹).
- NERVI 2008: M. NERVI, *Lucrezio, 3, 487-505: il morbo sacro e l'anima materiale*, «MD», 59, 2008, pp. 173-83.
- PALADINI 1959: M.L. PALADINI, *Lucrezio, De rer. nat., III, 492-4*, «Latomus», 18, 1959, pp. 654-5.
- PARATORE, PIZZANI 1960: LUCRETI *De rerum natura*, locos praecipue notabiles collegit et illustravit E. Paratore, commentarioli instruxit U. Pizzani, Romae 1960.
- PASCUCCI 1961: G. PASCUCCI, *Consens, praesens, absens*, «SIFC», 33, 1961, pp. 1-61.
- PELLACANI 2015: CICERONE, *Aratea, parte I: proemio e catalogo delle costellazioni*, introduzione, testo e commento a cura di D. Pellacani, Bologna 2015.
- PERUTELLI 2002: A. PERUTELLI, *Frustula poetarum: contributi ai poeti latini in frammenti*, Bologna 2002.
- PEZZINI 2015: G. PEZZINI, *Terence and the Verb 'To Be' in Latin*, Oxford 2015.
- PIAZZI 2005: L. PIAZZI, *Lucrezio e i Presocratici. Un commento a De rerum natura 1, 635-920*, Pisa 2005.

- PIERI 2011: B. PIERI, *Intacti saltus. Studi sul III libro delle Georgiche*, Bologna 2011.
- PIERI 2017: B. PIERI, *Cinna o Catullo? Un (possibile) addendum ai Fragmenta poetarum Latinorum*, «Latinitas», 5, 2017, pp. 9-21.
- PIZZANI 1979: U. PIZZANI, *La distinzione lucreziana tra animus e anima e i suoi antecedenti latini*, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, I, Roma 1979, pp. 229-52.
- PULZ 2023: E. PULZ, *Laevius - ein altlateinischer Liebesdichter. Studien, Text, und Interpretationskommentar*, Berlin-Boston 2023.
- SCHIESARO 1990: A. SCHIESARO, *Problemi di formularità lucreziana*, «MD», 24, 1990, pp. 47-70.
- SCHIESARO 2022: A. SCHIESARO, *Ovid's Aeginian Plague and the Ending of De rerum natura (with a Correction to Lucr. VI 1249)*, «Maia», 74, 2022, pp. 585-600.
- SCHRIJVERS 2007: P. H. SCHRIJVERS, *Seeing the Invisible: Lucretius' Use of Analogy in the De rerum natura*, in *Oxford Readings in Classical Studies. Lucretius*, ed. by M. Gale, Oxford 2007, pp. 255-88.
- SEGAL 1970: C. SEGAL, *Lucretius, Epilepsy and the Hippocratic On Breaths*, «CPh», 65, 1970, pp. 180-2.
- SEGAL 1998: C. SEGAL, *Lucrezio. Angoscia e morte nel De rerum natura*, trad. it. di F. Citti, Bologna 1998 (edizione originale: *Lucretius on Death and Anxiety. Poetry and Philosophy in De rerum natura*, Princeton 1990).
- SMITH 1992: LUCRETIUS, *De rerum natura*, with an English translation by W.H.D. Rouse, revised with new text, introduction, notes by M.F. Smith, London 1992 (ristampa corretta dell'ed. 1982²; 1975¹).
- STRATI 1990: R. STRATI, s.v. *turba*, EV, V, 1990, pp. 317-21.
- TAYLOR 2020: B. TAYLOR, *Lucretius and the Language of Nature*, Oxford-New York 2020.
- TIMPANARO 1994: S. TIMPANARO, *Alcuni tipi di sinonimi in asindeto*, in Id., *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*, Bologna 1994, pp. 1-74.
- TOHTE 1878: T. TOHTE, *Zu Lucretius*, «Jahrbücher für Classische Philologie», 24, 1878, pp. 123-36.
- TRAINA 1991: A. TRAINA, *Laboranti similis. Per la storia di un omerismo virgiliano*, in Id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna 1991, pp. 91-103.
- TRAINA 2003: A. TRAINA, *L'ambiguo sesso. Il c. 63 di Catullo*, in Id., *La lyra e la libra. Tra poeti e filologi*, Bologna 2003, pp. 11-27.
- TRAPPES-LOMAX 2007: J.M. TRAPPES-LOMAX, *Catullus. A Textual Reappraisal*, Swansea 2007.
- VANNINI 2010: PETRONII ARBITRI *Satyricon 110-115*, edizione critica e commento a c. di G. Vannini, Berlin-New York 2010.
- WELLESLEY 1974-75: K. WELLESLEY, *Reflections upon the Third Book of Lucretius*, «ACD», 10-1, 1974-75, pp. 31-40.
- WEST 1975: D. WEST, *Lucretius' Methods of Argument (3. 417-614)*, «CQ», 25, 1975, pp. 94-116.

From *Submissio* to *Concordia*. The ‘biography’ of a unique sculptural group from a Roman sarcophagus

Alessia Di Santi

Appendix: material analysis

Martina Borroni

Abstract This paper focuses on a still overlooked marble sculptural group from the collections of the National Archaeological Museum of Florence. The group is actually a fragment of a Roman sarcophagus (2nd century CE) depicting a military general with *Virtus* according to the iconography of the well-known *submissio* scene, even if it was restored in modern times with additions that transformed the original sarcophagus relief into a sculptural group with a different meaning, most probably a modern representation of conjugal *concordia*. Based on the results of the technical and formal-stylistic analysis of the sculpture and the study of its collecting history, the paper reconstructs the biography of this unique piece. The study also includes an appendix on the preliminary scientific research carried out on the marble of both the ancient fragment and the modern additions.

Keywords National Archaeological Museum of Florence; Uffizi Galleries; Roman sarcophagi

Alessia Di Santi, after graduating in Archaeology from the University of Pisa (2014), obtained a Ph.D. in Art History at the Scuola Normale Superiore. Since 2020 she has been a Research Fellow in Classical Archaeology at the Scuola Normale Superiore, where she studies the collection of Greek and Roman sculpture of the National Archaeological Museum of Florence. Her current research interests include classical sculpture, ancient numismatics and the collecting of antiquities, with a particular focus on Florentine collections.

Martina Borroni obtained a Degree in Chemical Sciences for Conservation and Restoration (LM54) from the Ca' Foscari University of Venice. Latest academic appointment: research grant as conservation scientist at the Scuola Normale Superiore di Pisa, NEST laboratory. She has experience in the valuation of works of art for the private market and specializes in imaging technologies applied to cultural heritage.

Da *Submissio* a *Concordia*. ‘Biografia’ di un singolare gruppo scultoreo da un sarcofago romano

Alessia Di Santi

Appendice: le analisi dei materiali

Martina Borroni

Riassunto Il contributo riguarda un gruppo scultoreo in marmo dalle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, ancora pressoché inedito. Il gruppo è, in realtà, un frammento di un sarcofago romano (II secolo d.C.), raffigurante un generale con *Virtus*, secondo l'iconografia della nota scena di *submissio*, anche se in epoca moderna è stato restaurato con integrazioni che hanno trasformato il rilievo originale del sarcofago in un gruppo scultoreo dal significato diverso, molto probabilmente una rappresentazione moderna della *concordia* coniugale. Grazie ai risultati dell'esame tecnico e formale-stilistico della scultura e allo studio della sua storia collezionistica, il contributo ricostruisce la biografia di questo pezzo unico. Lo studio fornisce anche un'appendice sulle indagini scientifiche preliminari effettuate sul marmo, sia del frammento antico che delle aggiunte moderne.

Parole chiave Museo Archeologico Nazionale di Firenze; Gallerie degli Uffizi; Sarcofagi romani

Alessia Di Santi si è laureata in *Archeologia* all'Università di Pisa (2014) e ha conseguito il Perfezionamento (Ph.D.) in *Storia dell'Arte* presso la Scuola Normale Superiore. Dal 2020 è assegnista di ricerca in *Archeologia Classica* alla Scuola Normale Superiore, dove si occupa dello studio della collezione di scultura greca e romana del Museo Archeologico Nazionale di Firenze. I suoi attuali interessi di ricerca riguardano la scultura classica, la numismatica antica e il collezionismo di antichità, con particolare attenzione alle collezioni fiorentine.

Martina Borroni si è laureata in *Scienze Chimiche per la Conservazione e il Restauro* (LM54) all'Università Ca' Foscari di Venezia. Ultima collaborazione accademica: assegno di ricerca come *conservation scientist* presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, laboratorio NEST. Ha esperienze in ambito di expertise d'arte per il mercato privato, è specializzata in tecnologie di *imaging* applicate ai beni culturali.

Da *Submissio* a *Concordia*. ‘Biografia’ di un singolare gruppo scultoreo da un sarcofago romano*

Alessia Di Santi

1. *Un «Imperatore romano aggruppato forse con sua moglie» per il «vagheggiato Museo della scultura antica» di Luigi Adriano Milani*

Come noto, la maggior parte della Collezione di Scultura Greco-Romana del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (di seguito abbreviato MAF) venne raccolta da Luigi Adriano Milani, che fu Direttore del *Regio Museo Archeologico di Firenze* dal 1900 al 1914, dopo aver avuto un ruolo di primo piano nella formazione del museo fin dal 1881¹. L’energico studioso si impose nella scena culturale della Firenze dell’epoca con la sua ferma volontà di dotare il museo archeologico della città, che già ospitava le collezioni egizia ed etrusca, di una sezione di scultura greco-romana². Sua intenzione era raccogliere in questo

* Il contributo è il risultato di un lavoro di ricerca sviluppato nell’ambito del progetto *BIO-SCULT: Per una ‘bio-grafia’ delle sculture all’aperto: dalle collezioni fiorentine al Regio Museo di Luigi Adriano Milani, all’alluvione del 1966*, cofinanziato dalla Regione Toscana e condotto dal 2020 dalla Scuola Normale Superiore, sotto la direzione scientifica di Gianfranco Adornato, insieme al Museo Archeologico Nazionale di Firenze (MAF), diretto fino a maggio 2024 da Mario Iozzo, che si desidera ringraziare non solo per aver autorizzato questo studio e la sua pubblicazione, ma anche per aver promosso e incoraggiato le ricerche condotte in questi anni. Si rivolge inoltre un sentito ringraziamento a Barbara Arbeid (MAF) per il suo prezioso e costante sostegno durante le fasi di studio negli archivi del museo. Infine, si ringrazia il programma *European Commission - Erasmus+ - Project EELISA*, per il supporto alla divulgazione delle attività di ricerca condotte da *BIO-SCULT: We acknowledge support from the European Commission - Erasmus+ - Project EELISA, Grant Agreement n.101004081*. Alcuni risultati di questa ricerca sono stati presentati in forma preliminare in occasione della mostra *Le vite del marmo. Sculture del Museo Archeologico Nazionale di Firenze nella Villa Corsini a Castello*, a cura di Gianfranco Adornato con la collaborazione di Alessia Di Santi e Martina Borroni (Pisa, Scuola Normale Superiore, 18 ottobre-18 dicembre 2022).

¹ SARTI 2012.

² Per la storia del Museo Archeologico Nazionale di Firenze si rinvia a ROMUALDI 2000, con bibliografia precedente, e al più recente contributo di Mario Iozzo con ulteriore bibliografia (Iozzo 2019).

«vagheggiato Museo della scoltura antica» tutti i marmi greci e romani conservati nelle collezioni fiorentine, *in primis* agli Uffizi³. Tuttavia, questo progetto non poté essere portato a compimento, almeno secondo le aspettative dell'ambizioso Milani, che dovette provvedere a «racimolare da luoghi oscuri e nascosti» la maggior parte delle sculture, come egli stesso ricordava⁴.

I marmi raccolti, di svariate tipologie, furono esposti sotto le arcate del corridoio mediceo del Palazzo della Crocetta e lungo i viali del giardino antistante, creando uno spazio che intendeva rievocare i giardini romani e rinascimentali (Fig. 1)⁵. Di questo allestimento degli inizi del Novecento restano solo delle preziosissime fotografie d'epoca, che, insieme alle informazioni registrate nella guida del museo pubblicata da Milani nel 1912, ci consentono di ripercorrere virtualmente quel tanto desiderato «Museo della scoltura antica», che oggi non esiste più.

Nel contesto di questo *Giardino Archeologico*, tra i marmi collocati nell'*Arcata X*, dove Milani raggruppò «una serie di statuette di mezzane e piccole dimensioni rappresentanti quasi tutte divinità»⁶, un gruppo scultoreo, esposto sul ripiano più alto dell'arcata, ha da subito attirato l'attenzione di chi scrive, per via della sua singolare iconografia (Figg. 2-3)⁷. Esso mostra un personaggio maschile loricato stante che volge la testa alla sua destra, verso un soggetto femminile, in posizione lievemente arretrata, che appoggia la sua mano destra sul braccio destro dell'uomo, come se volesse trattenerlo. Nella sua guida al museo, Milani dedica al gruppo solo poche righe: «Imperatore romano in abito militare, aggruppato forse con sua moglie nelle sembianze di Diana cacciatrice. M. lunese. Rist. testa del guerriero e parte inferiore del gruppo»⁸.

Fino a poco tempo fa il gruppo scultoreo è stato conservato in uno dei depositi di Villa Corsini a Castello, dove esso fu trasferito, insieme alla maggior parte dei marmi della Collezione di Scultura Greco-Romana del MAF, negli anni Ottanta del secolo scorso, in seguito ai danneggiamenti arrecati agli ambienti del

³ MILANI 1912, pp. 90, 305.

⁴ *Ibid.*, p. 305.

⁵ *Ibid.*, p. 98: «Del resto come potrebbesi immaginare per i richiesti marmi un contorno più bello e poetico di quello che avrebbero nel giardino della Crocetta, fra il verde delle piante e l'olezzo dei fiori? Così li videro già gli antichi, così piacquero alla grande anima di Lorenzo il Magnifico».

⁶ *Ibid.*, p. 320.

⁷ MAF, inv. nn. 13821 e 91253.

⁸ MILANI 1912, p. 323, n. 136. Molto breve è anche la nota descrittiva che troviamo in un più recente registro inventariale del Museo Archeologico di Firenze, dove del gruppo, al quale è assegnato il numero di inventario 91253, si scrive: «Gruppo marmoreo con guerriero e donna. Il primo ha la corazza su corta tunica e piccolo mantello che copre la spalla sinistra. Ha alti calzari. La donna, in corta tunica e calzari, tiene con la destra il braccio del guerriero. Alt. 0,905; alt. base 0,10».

Museo Archeologico dall'alluvione del 1966 (Fig. 4)⁹. È del tutto probabile che al momento dell'alluvione la scultura non si trovasse più nel *Giardino Archeologico* e che vi fosse stata rimossa da tempo, forse già in occasione del rinnovamento del museo promosso a partire dal 1925 da Antonio Minto, allora Direttore della *Soprintendenza alle antichità dell'Etruria*¹⁰, che, in vista della realizzazione del Nuovo Museo Topografico, stabilì la chiusura delle arcate e lo spostamento delle opere che vi erano state esposte da Milani, la maggior parte delle quali venne trasferita nei magazzini del Museo Archeologico¹¹.

2. Per uno studio storico-artistico del gruppo

In occasione del più recente lavoro di censimento dei materiali scultorei conservati nei depositi di Villa Corsini, grazie al fondamentale confronto con la documentazione fotografica relativa all'allestimento del museo durante la direzione di Milani, è stato possibile non solo individuare il gruppo scultoreo un tempo collocato nell'*Arcata X* del *Giardino Archeologico*, ma anche ritrovare la testa e il braccio sinistro della figura maschile, che risultavano distaccati da tempo. Grazie a una fotografia datata al 1983 (poco prima del trasferimento

⁹ Si segnala che da luglio 2024 l'opera è in prestito alle Gallerie degli Uffizi. Per un breve riepilogo delle vicende espositive che hanno riguardato i marmi oggi conservati a Villa Corsini, si rinvia a ROMUALDI 2004, pp. 8-17. Si ricorda che una prima catalogazione e un preliminare studio dei materiali di Villa Corsini si deve proprio ad Antonella Romualdi, prematuramente scomparsa, che, già Direttrice del MAF e del *Dipartimento di Antichità Classica* della Galleria degli Uffizi, è stata Direttrice di Villa Corsini dalla fine del 2005 fino al 2009. A lei dobbiamo un primo e – al momento – unico catalogo scientifico: ROMUALDI 2004, in cui si trova una prima schedatura di una selezione di statue, sia esposte negli ambienti musealizzati che conservate nei depositi della villa (volume recensito in GASPARRI 2004). Purtroppo, non è stato possibile realizzare l'originario progetto di far seguire questo lavoro da altri volumi dedicati alla collezione. Le altre tre pubblicazioni da ricordare sono il volumetto che Romualdi ha curato insieme a Vincenzo Vaccaro, offrendo una prima guida per la storia della villa e per una scelta, seppur molto limitata, di opere esposte (ROMUALDI, VACCARO 2001); un volume dedicato alla storia di Villa Corsini e alla sua collezione di opere – soprattutto epigrafi – provenienti dal *Ricetto delle Iscrizioni* degli Uffizi (ROMUALDI 2009); infine, un'agile guida di tutti i materiali esposti a Villa Corsini, realizzata insieme a Fabrizio Paolucci (PAOLUCCI, ROMUALDI 2010). Molte delle sculture conservate nei depositi della villa restano tuttora praticamente inedite; questo vale anche per il gruppo scultoreo oggetto di questo studio, che non è stato preso in esame nei lavori appena ricordati.

¹⁰ PATERA 2012.

¹¹ MINTO 1949, p. 6.

della scultura a Villa Corsini), risulta infatti evidente come già da allora la figura maschile fosse priva della testa e del braccio sinistro con la parte a esso sottostante (Fig. 5). Il gruppo è stato quindi ricomposto pressoché totalmente: rispetto ai tempi di Milani, è mancante solamente la porzione di marmo al di sotto della mano sinistra del loricato (Fig. 6). Si è così potuto procedere allo studio di tutte le sue parti.

Il gruppo scultoreo, di dimensioni inferiori al vero¹², è costituito da un personaggio maschile loricato, oggi acefalo, e da un soggetto femminile abbigliato con corta tunica. Il personaggio maschile, in posizione lievemente avanzata rispetto alla figura femminile, è rappresentato di scorcio, con il peso del corpo che grava sulla gamba sinistra tesa, mentre la gamba destra è leggermente flessa e discosta. Il braccio destro è lievemente piegato all'altezza del gomito e la mano è portata in avanti e appoggiata sul fianco; non è chiaro se essa tenesse o meno un oggetto, che non si è conservato. Il braccio sinistro, oggi distaccato, era disteso lungo il corpo; la mano si appoggia a un elemento di forma parallelepipedica al momento non identificato. Sopra una corta tunica, l'uomo indossa una corazza anatomica con lambrecchini (*pteryges*) frangiati. Sul corsetto è raffigurata una cinta (*cingulum*) annodata sul fianco destro. Inoltre, la corazza era decorata: a destra del nodo della cinta si conservano le tracce di almeno un essere alato scolpito a bassorilievo, probabilmente un grifone. Un lungo mantello militare (*paludamentum*), fissato con una spilla circolare sulla spalla destra, copre la spalla sinistra per poi ricadere lungo il dorso della figura, almeno fino all'altezza dei polpacci. Ai piedi si riconoscono i *mullei*: un modello di calzatura romana corrispondente a uno stivale con risvolto, utilizzato in occasioni solenni e autocelebrative, come potevano essere le parate, così chiamati per via della colorazione rossa che ne caratterizzava il tipico risvolto conformato a pelle felina¹³. Senza alcun dubbio, il tipo di abbigliamento identifica il soggetto come un generale dell'esercito romano. La testa, oggi distaccata ma originariamente rivolta con una forte torsione verso il personaggio femminile, presenta un'acconciatura a corte ciocche falcate, che ricorda le pettinature degli imperatori giulio-claudi, e tratti fisionomici caratterizzanti: oltre ai grandi occhi distanziati tra di loro, colpiscono la bocca, piccola e con labbro superiore molto ondulato, e le orecchie grandi (Figg. 7-8). Questi aspetti di carattere individuale consentono di considerare la testa come un ritratto, che, per via della presenza di evidenti rughe intorno alla bocca, può essere attribuito a un soggetto maschile maturo. Come suggeriscono sia la pettinatura che i tratti del volto, è plausibile che, per la realizzazione di questa testa, ci si sia ispirati ai ritratti dell'imperatore

¹² Altezza totale (senza testa maschile, distaccata), compresa la base: 88 cm; senza la base: 82 cm.

¹³ NARDON, RODINÒ 2019, pp. 100-1.

Tiberio¹⁴. Infine, sono degne di nota due sottili incisioni sulla nuca, con le quali lo scultore ha voluto rendere realisticamente le pieghe del collo del generale romano (Fig. 8).

La figura femminile, in posizione leggermente arretrata rispetto a quella maschile, è anch'essa rappresentata di scorcio ed è colta in un moto che si percepisce come rapido e improvviso, come suggeriscono la gamba destra avanzata, sulla quale grava il peso di tutta la figura protesa in avanti, e le pieghe scomposte della sua corta tunica, che aderiscono alle forme del corpo seguendone l'energico movimento. La donna è resa nell'atto di afferrare con la mano destra il braccio destro del soggetto maschile, che di conseguenza si volta vigorosamente verso la figura femminile, come se colto di sorpresa dal gesto della donna, che pare quasi volerlo fermare nel suo incedere. La gamba sinistra, non visibile a una visione frontale, è scolpita a bassorilievo sulla superficie di fondo: è rappresentata di profilo e rivolta a sinistra della figura (Fig. 15). La veste, una corta tunica smanicata, e le calzature, costituite da scarpe semplici, non identificano il soggetto con una specifica figura. Al contrario della testa maschile, quella femminile è priva di tratti fisionomici caratterizzanti: il volto, dalla forma di un ovale allungato, presenta una fronte triangolare, delimitata in basso da arcate sopracciliari fortemente arcuate, occhi grandi con spesse palpebre, naso di forma regolare, bocca piccola con labbra carnose lievemente dischiuse e, infine, mento arrotondato (Fig. 9). Anche l'acconciatura non mostra dettagli identificativi: i lunghi capelli ondulati sono divisi da una scriminatura centrale in due bande, trattenuti da un sottile nastro visibile dall'alto, e raccolti in un nodo sulla nuca, dal quale ricadono libere alcune ciocche (Fig. 10). Tuttavia, osservando con maggiore attenzione la superficie marmorea, nonostante il suo stato di conservazione, si nota che le palpebre inferiori sono molto gonfie: un elemento che indurrebbe ad attribuire anche il volto femminile a un soggetto di età avanzata.

La testa maschile e quella femminile presentano delle affinità tecnico-formali: benché caratterizzate da differenti stati di conservazione, entrambe mostrano una lavorazione dell'occhio con palpebre definite in maniera netta e solco lacrimale reso con un marcato foro di trapano; sono inoltre confrontabili per il modo in cui le arcate sopracciliari, di forma arcuata, si dipartono dalla radice del naso, oltre che per la forma del naso stesso. Tale coerenza trova riscontro nelle dimensioni delle due teste, che risultano essere caratterizzate da analoghe proporzioni¹⁵. Sembra quindi ragionevole ipotizzare che entrambe siano state

¹⁴ Per i ritratti di Tiberio si rinvia a HERTEL 2013, segnalando come la forma e la disposizione delle ciocche della frangia della testa maschile in esame possano trovare un confronto nei ritratti del tipo *Copenaghen 624*.

¹⁵ La testa maschile misura 12 cm dalla sommità al mento, mentre la testa femminile è alta 11 cm dalla sommità al mento.

realizzate contemporaneamente, da uno stesso scultore o da una specifica bottega.

Già in seguito a una semplice analisi autoptica, effettuata a occhio nudo, risulta evidente come la testa maschile, la testa femminile, la spalla sinistra del personaggio maschile, una porzione del braccio destro femminile (da metà dell'omero fino al polso) e la parte inferiore del gruppo, dall'altezza delle ginocchia fino a tutta la base, siano realizzate con un marmo bianco a grana fine; per la porzione centrale del gruppo, corrispondente ai torsi delle due figure, è stato invece impiegato un marmo bianco caratterizzato da una grana visibilmente più grossa¹⁶. Questo utilizzo di marmi differenti fa dunque intuire che le parti realizzate con il marmo a grana fine siano state scolpite successivamente alla realizzazione dei due torsi, ai quali sarebbero state integrate.

Benché entrambe le teste siano state lavorate a tutto tondo, anche con una particolare attenzione nella resa dei dettagli delle parti posteriori, e la spalla sinistra maschile sembri suggerire una tridimensionalità della scultura, il retro dei torsi non è lavorato e la sua superficie è piana: i corpi delle due figure sono quindi ciò che resta di un altorilievo (Fig. 21 a).

I torsi riproducono uno schema ben noto in letteratura, ricorrente in una specifica tipologia di scena: la rappresentazione della sottomissione (*submissio*) dei vinti, attestata in una serie di sarcofagi che intendevano illustrare i momenti più importanti della vita di un generale romano, con lo scopo di esaltarne le virtù, tra le quali la disponibilità all'indulgenza (*clementia*) nei confronti degli sconfitti¹⁷. Tra gli esemplari di questa tipologia di sarcofago, celebre è quello oggi conservato a Mantova¹⁸, che riproduce una scena di *submissio* e *clementia* nella porzione destra della sua fronte (Fig. 11)¹⁹. Tale rappresentazione mostra una famiglia di barbari vinti che si prostra al generale romano vincitore, raffigurato con abiti militari sopra un piccolo podio (*suggestus*), sul quale, alle sue spalle, si erge anche una figura femminile elmata e con vessillo tra le mani, comunemente interpretata come la personificazione del valore militare, vale a dire *Virtus*, la quale – nel solo caso del sarcofago di Mantova – è a sua volta seguita da una Vittoria alata, oggi acefala. Scene analoghe si ritrovano anche sulle fronti

¹⁶ Per una più approfondita analisi dei marmi impiegati per il gruppo scultoreo, si rinvia all'*Appendice*, a cura di Martina Borroni, che desidero ringraziare per il lavoro che abbiamo condotto insieme su questo caso di studio.

¹⁷ Per uno studio su questa tipologia di sarcofagi si rinvia a REINSBERG 2006.

¹⁸ Palazzo Ducale, inv. gen. 6727-6728. REINSBERG 2006, p. 202, Kat. 33 (con bibliografia precedente).

¹⁹ Si ringrazia Stefano L'Occaso, Direttore di Palazzo Ducale, per aver autorizzato l'analisi autoptica del sarcofago.

dei sarcofagi oggi conservati a Firenze²⁰ e a Los Angeles²¹. A questi esemplari bisogna aggiungere il *sarcofago Taverna*, caratterizzato anch'esso da una simile rappresentazione di *submissio* e *clementia* sulla sua fronte, la quale però risulta purtroppo dispersa dal 1986 (Fig. 12)²².

Proprio la scena riprodotta sul *sarcofago Taverna* sembra essere il confronto più vicino per il gruppo del MAF: risulta infatti analoga la resa della figura femminile (*Virtus*), sia per la sua posizione più arretrata rispetto al personaggio maschile, sia per la resa della veste, caratterizzata in entrambi i casi da pieghe visibilmente movimentate per effetto di un moto repentino. Del braccio destro della *Virtus* del *sarcofago Taverna* si conserva solo la porzione superiore, che non consente di definire il gesto originariamente compiuto. Nonostante ciò, è interessante osservare che l'atteggiamento della figura femminile del gruppo del MAF sembra ricordare la Vittoria alata del sarcofago di Mantova, che analogamente appoggia la sua mano destra sul braccio destro del soggetto che la precede.

I sarcofagi ricordati sopra hanno misure che variano lievemente tra loro e anche da questo punto di vista il *sarcofago Taverna* sembra essere il confronto più vicino al gruppo del MAF²³. Se si misura l'altezza della parte originale della figura femminile di questo gruppo, si ottiene una dimensione superiore (49 cm) a quella della parte corrispondente sul sarcofago di Mantova (36 cm), la cui fronte è alta 86 cm. Pur non avendo la possibilità di verificare le misure delle figure del *sarcofago Taverna*, sappiamo che esso aveva una fronte più alta rispetto all'esemplare conservato a Palazzo Ducale, superando infatti di qualche centimetro un metro di altezza.

Alla luce di queste considerazioni iconografiche e tecnico-formali, si può concludere che la porzione centrale del gruppo del MAF, corrispondente ai due torsi, in origine appartenesse a una fronte di un sarcofago con illustrati i momenti salienti della biografia di un condottiero romano e, più precisamente,

²⁰ Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 82. REINSBERG 2006, pp. 194-5, Kat. 12 (con bibliografia precedente).

²¹ Los Angeles Country Museum of Art, 47.8.9. REINSBERG 2006, pp. 200-1, Kat. 29 (con bibliografia precedente).

²² REINSBERG 2006, pp. 196-7, Kat. 15 (con bibliografia precedente). Il sarcofago, conservato a Frascati presso Villa Parisi (già Taverna Borgese), nel 1986 subì il furto della sua fronte, che venne asportata probabilmente dopo essere stata tagliata in pezzi. Furono risparmiati i due rilievi laterali, che si trovano ancora presso la villa. Desidero ringraziare Francesca Parisi per le informazioni sul *sarcofago Taverna*, che molto gentilmente ha condiviso con me nel febbraio del 2022.

²³ Misure delle fronti dei sarcofagi di Mantova: 86 × 242 cm (misure verificate dall'autrice); Firenze: 94 × 243 (REINSBERG 2006, pp. 194-5, Kat. 12); Los Angeles: 100 × 235 cm (REINSBERG 2006, pp. 200-1, Kat. 29); *sarcofago Taverna*: 104 × 235 cm (misure fornite da Francesca Parisi).

che le parti delle figure che oggi si conservano rappresentassero, analogamente agli esemplari ricordati sopra, il generale e *Virtus* in una scena di *submissio* e *clementia*.

La produzione di questa specifica tipologia di rappresentazione, nella versione caratterizzata dal generale raffigurato in piedi seguito da *Virtus*, sembra essere tipica dell'età tardo-antonina: sulla base di valutazioni tecnico-stilistiche, i sarcofagi in cui è attestata una scena simile sono stati infatti datati al periodo che va dal 170 d.C. ca., che è la datazione proposta per il sarcofago di Mantova²⁴, fino al 190 d.C. ca., quando si ritiene che sarebbe stato realizzato il *sarcofago Taverna*²⁵. Il frammento con i due torsì del MAF può essere certamente datato alla seconda metà del II secolo d.C., sulla base delle sue caratteristiche tecnico-stilistiche, tra le quali si segnalano i marcati solchi di trapano che definiscono gli *pteryges* della corazza del generale. Inoltre, accettando la cronologia proposta per gli altri esemplari di sarcofago della stessa tipologia, il frammento del MAF potrebbe essere datato più puntualmente al 180-90 d.C., considerando le sue affinità con il *sarcofago Taverna*.

A questo punto, resta da definire quando furono realizzate le integrazioni in marmo bianco a grana fine. Prima di approfondire la questione mediante l'analisi dei marmi, sembrano opportune alcune considerazioni di carattere tecnico-formale.

Per prima cosa, bisogna ricordare che normalmente le teste dei personaggi rappresentati ad altorilievo sui sarcofagi non sono lavorate a tutto tondo: queste infatti risultano sempre aderenti, anche solamente in parte, al piano di fondo della lastra marmorea. Al contrario, come osservato sopra, le teste del gruppo del MAF sono state perfettamente lavorate in tutte le loro parti: precedentemente si è già avuto modo di notare l'attenzione con la quale lo scultore ha realizzato il retro della testa maschile, arricchendola con il dettaglio realistico delle due pieghe sulla nuca. Anche la testa femminile è lavorata nella parte posteriore: la mancanza che si riscontra nella porzione sinistra del retro del capo non è dovuta a un suo eventuale originario posizionamento contro la parete di fondo di un rilievo, che certamente sarebbe stata più arretrata, a giudicare da quanto resta del sarcofago cui apparteneva il gruppo (Fig. 21 a). A ciò si aggiunga la cura con la quale anche in questo caso è stato scolpito il retro della testa, le cui ciocche sulla nuca si integrano perfettamente alla parte più antica della scultura (Fig. 10).

Un altro elemento che stride con la produzione antica a noi nota è l'adozione per la testa maschile di un modello di ritratto decisamente più antico rispetto

²⁴ REINSBERG 2006, p. 202, Kat. 33.

²⁵ *Ibid.*, pp. 196-7, Kat. 15.

alla datazione del frammento con i torsi e, più in generale, alla cronologia della tipologia di sarcofago a cui esso apparteneva.

Queste due osservazioni farebbero già propendere per una realizzazione delle teste in epoca post-antica, in una fase di vita del gruppo che potrebbe essere, per il momento, genericamente definita moderna. Questa ipotesi sembrerebbe trovare un significativo elemento di supporto nel confronto con altre teste integrate modernamente in sculture della collezione del MAF oggi conservate a Villa Corsini, che mostrano indubbie affinità tecnico-formali nella resa degli elementi del volto con le teste del gruppo oggetto di questo studio (Fig. 13)²⁶. Quest'ultima considerazione potrebbe poi spingere a pensare che tutte queste teste siano state realizzate da una stessa bottega, che non si esclude possa essere stata fiorentina.

Quanto detto finora vale per l'integrazione delle due teste. Tuttavia, il fatto che anche per le altre parti integrate della scultura sia stato utilizzato un marmo bianco a grana fine, con caratteristiche simili a quelle riscontrate nelle teste (si veda *Appendice*), permette di supporre con ragionevolezza che tutte le integrazioni siano state realizzate nello stesso momento.

3. Alcune riflessioni per la 'bio-grafia' dell'opera

A conclusione dell'esame del gruppo scultoreo, è ora possibile ripercorrere la sua 'biografia', soffermandosi su alcune fasi di vita della scultura, che – nel corso di queste ultime considerazioni – saranno più puntualmente inquadrare alla luce dei dati relativi alle vicende collezionistiche che coinvolsero l'opera²⁷.

Prima di procedere con la ricostruzione delle fasi di vita più recenti, si ritiene però opportuno sottolineare ancora una volta che in origine il frammento di altorilievo apparteneva alla fronte di un sarcofago con scene di vita di un generale romano, di età tardo-antonina (180-90 d.C.): la scultura può quindi essere aggiunta al *corpus* di sarcofagi di questa tipologia a noi noti, andando ad arricchire le nostre conoscenze su questa specifica produzione.

Benché non si possa escludere che i torsi delle due figure del gruppo, che originariamente costituivano il fulcro della scena di *submissio* e *clementia*, siano stati ritrovati nello stato frammentario in cui oggi li vediamo, è più probabile che essi siano stati volontariamente asportati dalla fronte di un sarcofago, a giudicare dal retro delle figure che si mostra regolarmente segato. Questo

²⁶ Si veda in particolare la testa di una statuetta di Demetra (MAF, inv. n. 13798).

²⁷ Desidero ringraziare Stefano Bruni per i suoi preziosi suggerimenti sulle vicende riguardanti il collezionismo fiorentino.

frammento originario, in marmo bianco a grana medio-grossa, venne poi integrato con parti realizzate con un marmo bianco a grana fine. Grazie alle prime indagini tecnico-scientifiche svolte (si veda *Appendice*), sembra che tutte le integrazioni siano state realizzate utilizzando lo stesso tipo di marmo: un dato importante, che confermerebbe l'ipotesi che tutte le aggiunte siano state realizzate contemporaneamente, nel corso di un medesimo intervento di restauro dell'opera. Tale intervento è collocabile in una generica 'epoca moderna', sulla base di alcune considerazioni di carattere tecnico-formale che già si è avuto modo di illustrare; tuttavia, nuovi dati sulla provenienza collezionistica del gruppo possono ora aiutarci a definire meglio il momento in cui avvenne questo 'restauro'.

Come ricordato all'inizio del contributo, la scultura divenne parte della collezione dell'allora *Regio Museo Archeologico di Firenze* quando, negli anni tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Luigi Adriano Milani si prodigò nel dotare il museo di una collezione di marmi antichi. Come per quasi tutti gli altri pezzi che andarono a costituire quel «Museo della scultura antica», Milani non ha lasciato alcuna indicazione in merito alla provenienza del gruppo scultoreo, che in un più recente inventario del MAF viene di fatti registrato come genericamente proveniente da «antiche collezioni»²⁸.

Come mostrato dalla fotografia che immortalava la scultura nell'*Arcata X* del *Giardino Archeologico*, all'inizio del XX secolo il gruppo era già stato integrato con l'aggiunta delle teste e delle altre parti mancanti; dunque, con ogni probabilità questo intervento di 'restauro' dovette precedere l'acquisizione da parte di Milani della scultura.

Fortunatamente, la riproduzione del gruppo in una tavola del *Museum Florentinum* di Antonio Francesco Gori²⁹ consente di far luce sulle fasi della biografia della scultura precedenti al suo arrivo al *Regio Museo Archeologico* (Fig. 14). Qui l'opera è riprodotta già integrata nella forma nota dai tempi di Milani; le minime differenze che si riscontrano rispetto all'originale sono infatti dovute al disegnatore. Particolarmente interessante è la breve descrizione del soggetto raffigurato, genericamente indicato come «donna che trattiene imperatore»:

Una donna cinta da un diadema regale, alla stregua della vergine Diana, o di altra Ninfa di cui Diana è compagna, trattiene l'Imperatore pronto ad andare in battaglia, per quanto mi sembra, con blandizie e lusinghe. Questo gruppo, scolpito in marmo da un abile artefice, ha tre piedi, in più parti è stato riparato. Mi è oscuro quale imperatore o quale donna illustre sia ricordata dai monumenti della storia, né mi arrischio a dirlo, sebbene

²⁸ MAF, inv. n. 91253.

²⁹ GORI 1734, pp. 93-4 (*tabula XCIII*).

sia possibile avanzare molte congetture. Alcuni (non so con quali sforzi argomentativi) ritengono sia rappresentato Caio Cesare, denominato Caligola, con la sorella Drusilla; in realtà le loro effigi non corrispondono con quelle sulle monete; per cui ho pensato sia meglio tacere, piuttosto che tirare a indovinare a sproposito³⁰.

Degne di nota sono la precisazione sul fatto che il gruppo fosse stato «riparato in più parti (*multis in partibus reparatum*)» e la sua interpretazione piuttosto incerta, che sembra suggerire come la singolarità di questa scultura, rispetto agli altri marmi antichi conosciuti, fosse stata in qualche modo percepita fin dai tempi di Gori.

Benché l'autore sia in disaccordo sull'identificazione delle due figure con Caligola e Drusilla, è proprio grazie a questa proposta di attribuzione riportata da Gori che è stato possibile rintracciare il gruppo nei vecchi inventari degli Uffizi. La scultura è infatti registrata tra le opere presenti in Galleria a partire dall'inventario del 1704-14, dove viene descritto «Un gruppo di marmo antico, alto braccia 1 soldi 12, che rappresenta si crede Caligola e Drusilla, numero 817»³¹. Viene poi analogamente menzionata nell'inventario del 1753³² e in quello del 1769³³, che la ricorda tra le opere esposte nella *Stanza dell'Ermafrodito*, dove è annotata

³⁰ Traduzione di GORI 1734, pp. 93-4: *FEMINA DETINENS IMPERATOREM. Femina regio diademate cincta, more virginis Dianae, vel alicuius Nymphae eiusdem Dianae comitis, Imperatorem ad bellum, ut arbitror, euntem blandis vocibus, atque illecebris moratur. Hoc Symplegma, e marmore sculptum a docto artifice, tripedaneum est, multis in partibus reparatum. Quem vero Imperatorem, quamve Feminam historiae monimentis claram referat, incompetum mihi est, nec dicere ausim, quamvis multae coniecture occurrant. Aliqui (quibus rationum momentis nescio) expressum putant Caium Caesarem, cognomento Caligulam cum sorore Drusilla: verum eorum effigies nummis non respondent; quare tacere potius, quam inepte ariolari fatius duxi.*

³¹ *Inventario generale di tutto quanto fu consegnato a Giovanni Francesco Bianchi custode della Galleria di S.A.R. prima la morte del di lui genitore dal 1704 al 1714* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 82).

³² *Inventario delle preziose antichità ed insigni memorie che si conservano nella magnifica imperiale Galleria di Sua Maestà Cesarea Compilato dal primo guardaroba per ordine di Bernardino Riccardi in data 1 dicembre 1753, data in cui fu conferito a Giuseppe Bianchi l'incarico di nuovo custode di Galleria al posto del defunto Francesco Bianchi suo zio* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 95). Il gruppo è descritto al numero di inventario 1475: «Un gruppo di marmo antico alto braccia 1 soldi 12, che rappresenta, si crede, Caligola e Drusilla. Inventario vecchio n. 817».

³³ *Inventario generale di tutte le preziose antichità et insigni memorie che si conservano nella galleria di S.A.R., martedì 14 febbraio 1769* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 98). Il gruppo è descritto al numero di inventario 2362: «Un gruppo di marmo antico alto braccia 1 soldi 12, che rappresenta, si crede, Caligola e Drusilla. Inventario suddetto n. 1475».

anche nel *Catalogo Dimostrativo* di Giuseppe Bianchi del 1768³⁴. Diversamente, non è riportata tra i marmi registrati negli inventari successivi, redatti nel 1784³⁵, nel 1825³⁶ e nel 1881³⁷; un fatto che fa presumere che a un certo punto, dopo il 1769, il gruppo fosse stato allontanato dalla Galleria, per essere spostato altrove, forse già nel luogo in cui più tardi venne 'racimolato' da Milani.

Dopo questo breve *excursus* sulle vicende collezionistiche che coinvolsero il gruppo, è possibile concludere che l'originario frammento di sarcofago fosse già integrato nella forma in cui giunse al *Regio Museo Archeologico* almeno dagli inizi del XVIII secolo. Questa ricostruzione è poi confermata da un prezioso documento riportato in uno studio di Piera Bocci Pacini e Paola Cassinelli Lazzeri: si tratta di un conto redatto il 16 gennaio 1708 dallo scultore Francesco Franchi di Carrara, in cui, tra i restauri da lui eseguiti, viene ricordato anche un piccolo intervento al gruppo: «al Gruppo di Caligola rifeci due pezzetti, rattaccai la testa della femmina, fortificai il piede con grappa, e ristuccai alcune commettiture»³⁸. La limitatezza di questo restauro consente in effetti di ipotizzare che le integrazioni fossero state realizzate precedentemente, nel Seicento o già alla fine del XVI secolo. Del resto, proprio da questo periodo era diventato piuttosto frequente il coinvolgimento di scultori fiorentini in lavori di integrazione delle 'anticaglie' che, provenienti in gran parte da Roma in uno stato frammentario, necessitavano di essere completate

³⁴ *Catalogo Dimostrativo della Reale Galleria Austro Medicea di Firenze come era nell'aprile de l'anno 1768* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 67). Alla carta 67 è registrata la presenza di «Calligola e Drusilla» nel *Gabbinetto de l'Amafrodita*. La carta è riprodotta in BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 1986, p. 1182 (tav. CXXXIX). Si ricorda, inoltre, che Giuseppe Bianchi segnalò la presenza del gruppo scultoreo nella *Camera dell'Ermafrodita* già nel suo *Ragguaglio* del 1759: «Da ambedue le parti di questo Gabinetto poco alte da terra, vi si riguardano 15 piccole Statuette d'un braccio e mezzo in circa d'altezza, alcune delle quali sono moderne, ma tra le antiche vi si distingue un bel gruppo di due figure, rappresentanti Drusilla, che vuol rattenere il suo fratello Calligola, il quale con atto disprezzante le volta le spalle. La vestitura, l'atteggiamento, e il carattere, molto rendono stimabile questo gruppo» (BIANCHI 1759, pp. 222-3).

³⁵ *Giuseppe Pelli Bencivenni, Inventario Generale della Real Galleria di Firenze compilato nel 1784* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 113).

³⁶ *Catalogo generale della R. Galleria di Firenze, volume IV, classe II: marmi, pietre e gessi* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 175).

³⁷ *R. Galleria degli Uffizi. Inventario delle sculture, 1881* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 381).

³⁸ BOCCI PACINI, CASSINELLI LAZZERI 1988, pp. 68-9, n. 22 (ASF Guardaroba mediceo 1127, c. 785). Per il contesto in cui si inseriscono i restauri di Francesco Franchi, si veda anche BOCCI PACINI 1989, pp. 224-6.

per soddisfare quel nuovo gusto che, affermatosi proprio a partire dalla seconda metà del Cinquecento, al frammento preferiva l'opera integra³⁹.

Come si è già avuto modo di osservare, le parti integrate del gruppo furono scolpite con evidente perizia da maestranze esperte, che ben conoscevano le sculture antiche, come mostra la riproduzione della parte inferiore delle figure, molto simile al modello antico, e la cura con cui è stata realizzata la capigliatura della testa maschile, per la quale verosimilmente ci si ispirò ai ritratti di Tiberio. Tuttavia, le integrazioni non vennero realizzate con lo scopo di ripristinare l'antica forma; piuttosto, sembra che esse siano state aggiunte con l'intenzione di trasformare il frammento dell'antico rilievo in una scultura diversa dall'originale.

Innanzitutto, bisogna osservare come la resa a tutto tondo delle teste, la profondità della spalla maschile integrata e – si deve aggiungere – la forma della base sulla quale si ergono le due figure, che sembra un plinto ovale, conferiscono al gruppo un'evidente tendenza alla tridimensionalità che contribuisce a camuffare il suo reale stato frammentario, facendolo invece apparire come un'opera finita e a tutto tondo. Questa però non è l'unica modifica apportata alla scultura originaria: oltre a questa manipolazione materiale, si rilevano infatti anche importanti modifiche sul piano iconografico, che, secondo l'opinione di chi scrive, forniscono la chiave di lettura della nuova composizione.

Prima di tutto, la posizione della testa maschile differisce totalmente dall'atteggiamento riscontrato nelle rappresentazioni del generale romano nelle scene di *submissio* e *clementia* a noi note. A differenza di queste, che mostrano il generale con il capo rivolto in avanti mentre manifesta la sua *clementia* nei confronti dei vinti, nel gruppo del MAF la testa del loricato è caratterizzata da una forte torsione verso il personaggio femminile. Questo insolito gesto, che dà l'impressione di essere finalizzato alla ricerca di un contatto visivo con la donna, diventa il fulcro della nuova immagine, tanto da determinare le interpretazioni della scultura che vennero proposte prima da Gori e poi da Milani. A tal proposito, si ricordi come Gori, scarsamente convinto di una precedente attribuzione delle figure a Caligola e Drusilla, preferì descrivere il gruppo come una rappresentazione di una donna «che trattiene l'Imperatore pronto ad andare in battaglia [...] con blandizie e lusinghe». Interessante notare come la successiva descrizione di Milani si spinga ad attribuire alla donna un possibile

³⁹ Per un inquadramento generale sul restauro di sculture antiche a Firenze, si rinvia a Rossi PINELLI 1986, pp. 214-6, segnalando che, per un approfondimento sulle tipologie di restauro riscontrate nelle sculture esposte nella Galleria degli Uffizi, resta fondamentale MANSUELLI 1958. Sui restauri delle antichità granducali si ricordano inoltre i più recenti lavori di Piera Bocci Pacini, Gabriella Capecchi e Vincenzo Saladino, rimandando al volume del 2008 per la bibliografia sul tema (CAPECCHI, MARZI, SALADINO 2008).

ruolo di moglie: «Imperatore romano in abito militare, aggruppato forse con sua moglie nelle sembianze di Diana cacciatrice». Dunque, l'originaria figura di *Virtus* risultava ormai irricognoscibile agli occhi di chi osservava e descriveva il gruppo, che, guidato, o piuttosto fuorviato, proprio dall'atteggiamento della testa maschile, interpretava il gesto compiuto dalla figura femminile, che appoggia la sua mano sul braccio maschile, come un atto finalizzato a trattenere l'uomo. Una gestualità, che nell'ottica 'moderna' dell'osservatore, distante dalla prospettiva antica, poteva essere più facilmente attribuita alla figura della moglie.

Che la trasformazione da *Virtus* a donna / moglie fosse stata voluta da chi integrò il gruppo, e probabilmente da chi commissionò questo intervento, sembra essere suggerito da un elemento che distingue la *Virtus* del gruppo del MAF dalle altre rappresentazioni di questa personificazione. Confrontando il personaggio femminile della scultura in esame con le *Virtus* che caratterizzano le scene sui sarcofagi sopra menzionati, si nota infatti che, a differenza di queste ultime, la donna del gruppo del MAF non ha alcun elemento che possa connotarla in senso militare. Non solo non è elmata e non porta un *vexillum*, ma non indossa neppure i *mullei*, che invece caratterizzano tutte le altre rappresentazioni di *Virtus*. A questo riguardo, si deve aggiungere un dettaglio affatto trascurabile: la parte originaria della gamba sinistra, resa a bassorilievo sulla superficie di fondo, conserva tracce di un *mulleus*, del quale si riconoscono i resti dei tipici risvolti, mentre nella parte integrata del piede sinistro lo stivale da parata è stato sostituito da una calzatura più semplice: si tratta di una scarpa che copre tutto il piede fino all'altezza della caviglia, come si può osservare meglio nel piede destro, scolpito a tutto tondo (Fig. 15). Quindi, l'originaria figura di *Virtus* sembra essere stata intenzionalmente spogliata dei suoi attributi, tipici della sfera militare, per conferirle un aspetto prettamente muliebre.

Alla luce di queste osservazioni, si può concludere che le aggiunte moderne abbiano non solo completato il frammento antico colmandone le mancanze, ma che gli abbiano anche assegnato un nuovo significato. Si potrebbe allora dire che il gruppo sia stato oggetto di una 'manipolazione' sia materiale che semantica, che avrebbe trasformato un frammento di un antico rilievo raffigurante una scena di *submissio* in un gruppo scultoreo raffigurante una moderna scena di concordia coniugale. Da ultimo, proprio in questa prospettiva potrebbe trovare una possibile spiegazione la scelta di connotare i volti con elementi veristici, quali le rughe del personaggio maschile e le occhiaie della donna, che certamente avrebbero messo in risalto la maturità della coppia, rafforzandone il legame.

Bibliografia

- BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 1986: P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Per una storia visiva della Galleria Fiorentina: il Catalogo Dimostrativo di Giuseppe Bianchi del 1768*, «ASNP», 16/4, 1986, pp. 1117-230.
- BIANCHI 1759: G. BIANCHI, *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria Mediceo-Imperiale di Firenze, parte I*, Firenze 1759.
- BOCCI PACINI 1989: P. BOCCI PACINI, *La Galleria delle statue nel Granducato di Cosimo III*, «RIA», 12, 1989, pp. 221-56.
- BOCCI PACINI, CASSINELLI LAZZERI 1988: P. BOCCI PACINI, P. CASSINELLI LAZZERI, *La serie degli imperatori romani nella Galleria degli Uffizi e gli esordi di Carlo Lasinio*, «BA», 50-51, 1988, pp. 19-70.
- CAPECCHI, MARZI, SALADINO 2008: G. CAPECCHI, M.G. MARZI, V. SALADINO, *I Granduchi di Toscana e l'Antico. Acquisti, restauri, allestimenti*, Firenze 2008.
- GASPARRI 2004: C. GASPARRI, *Marmi senza pace. A proposito di un recente catalogo di sculture del Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, «Prospettiva», 115-16, 2004, pp. 96-104.
- GORI 1734: A.F. GORI, *Museum Florentinum III. Statuae antiquae deorum et virorum illustrium centum aereis tabulis incisae quae exstant in thesauro mediceo*, Firenze 1734.
- HERTEL 2013: D. HERTEL, *Die Bildnisse des Tiberius*, Wiesbaden 2013.
- IOZZO 2019: M. IOZZO, *Il Museo Archeologico Nazionale di Firenze e il suo ruolo nel quadro degli studi etruscologici*, in *Etruschi. Viaggio nelle terre dei Rasna*, Catalogo della mostra a cura di L. Bentini et al., Milano 2019, pp. 453-59.
- MANSUELLI 1958: G. MANSUELLI, *Restauri di sculture antiche nelle collezioni medicee. Note critiche e documentarie sul restauro di antichità nel secolo XVI*, in *Il mondo antico nel Rinascimento*, Atti del convegno di studi, Firenze 1958, pp. 179-86.
- MILANI 1912: L.A. MILANI, *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 1912.
- MINTO 1949: A. MINTO, *La collezione delle sculture classiche del Museo Archeologico di Firenze*, «Arte Mediterranea», 5, 1949, pp. 5-19.
- NARDON, RODINÒ 2019: A.M. NARDON, M. RODINÒ, *In planta pedis. Le calzature del mondo classico proposte per categorie*, in *Ai piedi degli dei. Le calzature antiche e la loro fortuna nella cultura del Novecento*, Catalogo della mostra a cura di L. Camin, C. Chiarelli, F. Paolucci, Livorno 2019, pp. 90-109.
- PAOLUCCI, ROMUALDI 2010: *L'Antiquarium di Villa Corsini a Castello. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, a cura di F. Paolucci, A. Romualdi, Firenze 2010.
- PATERA 2012: A. PATERA, s.v. Antonio Minto, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 503-14.
- REINSBERG 2006: C. REINSBERG, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben III. Vita Romana*, Berlin 2006 (Die antiken Sarkophagreliefs 1, 3).
- ROMUALDI 2000: A. ROMUALDI, *Il Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, in *Gli Etruschi*, a cura di M. Torelli, Milano 2000, pp. 515-21.

- ROMUALDI, VACCARO 2001: A. ROMUALDI, V. VACCARO, *Villa Corsini a Castello e le collezioni del Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 2001.
- ROMUALDI 2004: *Museo Archeologico Nazionale di Firenze. I marmi antichi conservati nella Villa Corsini a Castello. 1. Le statue*, a cura di A. Romualdi, Livorno 2004.
- ROMUALDI 2009: *Villa Corsini a Castello*, a cura di A. Romualdi, Firenze 2009.
- ROSSI PINELLI 1986: O. ROSSI PINELLI, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 181-250.
- SARTI 2012: S. SARTI, s.v. *Luigi Adriano Milani*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 484-94.

Appendice: le analisi dei materiali

Martina Borroni

Nel corso del progetto di ricerca *BIO-SCULT* è stato possibile condurre anche delle indagini specifiche sui marmi impiegati per la realizzazione del gruppo scultoreo oggetto di questo studio (MAF, inv. nn. 13821 e 91253)⁴⁰. Per completare la ricostruzione della 'biografia' dell'opera, si è ritenuto opportuno presentare in questa sede alcuni dei risultati ottenuti grazie all'utilizzo di tecniche non invasive. La scelta della strumentazione scientifica per queste analisi è stata indirizzata dal confronto con la ricerca storico-artistica: i quesiti principali hanno dunque riguardato la natura delle integrazioni e quella dei degradi, per comprendere le fasi di vita della scultura, i suoi rimaneggiamenti e gli ambienti di conservazione.

1. Indagini di microscopia

Grazie ad un microscopio ottico portatile⁴¹ sono stati indagati e messi a confronto i marmi impiegati per la parte originaria del gruppo scultoreo, corrispondente ai torsi delle due figure, e le integrazioni.

Le immagini ottenute con questo strumento hanno innanzitutto consentito di misurare la dimensione della grana delle zone indagate, rilevando che la grana della parte originaria ha un valore medio (*medium grain size - mgs*) di 0,8 mm (Fig. 16 a), definibile come 'grana medio-grossa', mentre quella del marmo utilizzato per le integrazioni è di 0,2 mm (Fig. 16 b), ed è dunque una 'grana fine'.

Confrontando inoltre le caratteristiche del marmo usato per le integrazioni, è stato possibile riscontrare similitudini. La forma dei grani e l'intervallo di

⁴⁰ Le indagini sono state effettuate tramite la strumentazione del Laboratorio NEST (*National Enterprise for nanoScience and nanoTechnology*) della Scuola Normale Superiore. Si desidera ringraziare Fabio Beltram e Pasqualantonio Pingue (NEST) per il loro fondamentale supporto al progetto di ricerca *BIO-SCULT*.

⁴¹ Per questa indagine è stato utilizzato un microscopio ottico portatile *Dino-Lite AM7115MT-FUW*.

dimensione sono, infatti, gli stessi per tutte le parti integrate, sia quelle ancora collocate (testa femminile, braccio destro femminile, spalla sinistra maschile, basamento con tre gambe) sia quelle distaccate (testa maschile, braccio sinistro maschile). Le immagini acquisite con il microscopio sul gruppo scultoreo sono state confrontate con quelle di un campione di marmo di Carrara di riferimento⁴², rilevando che peculiarità, come dimensione e forma dei grani, sono comparabili (Fig. 17 a-b): un dato che consente di ipotizzare con ragionevolezza che le integrazioni vennero realizzate utilizzando un marmo dello stesso tipo⁴³.

Le indagini di microscopia hanno poi permesso di ottenere informazioni sullo stato di degrado dei marmi, consentendo di completare una mappatura dei degradi. Sono state individuate:

- a) Alterazione cromatica. Causata da meccanismi di tipo chimico o biologico. La superficie mostra un'alterazione dei parametri di colore (tinta, chiarezza, saturazione) (Fig. 18 a).
- b) Croste nere. Sono causate da un meccanismo di degrado di tipo chimico, la solfatazione. In atmosfere inquinate, anidride solforica e acqua formano acido solforico in grado di attaccare il carbonato di calcio, componente principale del marmo. Il carbonato di calcio si trasforma in solfato di calcio, ovvero gesso. Le croste nere si formano in zone a riparo dall'azione diretta della pioggia, dove il gesso, molto solubile, non viene dilavato dall'acqua. Essendo la superficie del prodotto di degrado porosa, ingloba facilmente particolato atmosferico che forma uno strato scuro e compatto (Fig. 18 b).
- c) Erosione. Causata da meccanismi di tipo fisico come la dilatazione termica dovuta al calore, il ciclo di gelo-disgelo dell'acqua e l'azione di forza del vento, oppure di tipo chimico come le reazioni causate da componenti acide in atmosfera. Riscontrata soprattutto nelle zone esposte ad azione diretta di sole, acqua e vento come teste e spalle (Fig. 18 c).
- d) Macchie. Sul marmo, al di sotto di perni metallici, sono presenti macchie color bruno derivanti dal trasporto, da parte dell'acqua, di prodotti di ossidazione del metallo (Fig. 18 d).

Tutti i degradi rilevati sulla superficie sono indicatori di una permanenza prolungata dell'oggetto in ambiente *outdoor*, come riscontrato dalla documentazione relativa alla storia conservativa dell'opera. In particolare si rileva

⁴² Campione di riferimento del Laboratorio *NEST*.

⁴³ Per un riscontro della tipologia di marmo bianco impiegato, sono necessarie analisi invasive con prelievo di materiale come analisi petrografiche su sezione sottile, analisi in diffrazione (XRD), analisi isotopiche.

che tutta la superficie mostra segni di erosione e perdita di materia, soprattutto sulla parte frontale. Il retro si mostra più preservato ed anche questo coincide con la posizione della scultura posta all'interno di un'arcata, con il retro protetto dalla parete e il fronte esposto. Nei punti più erosi, quelli più esposti come testa e spalle, la superficie è delicata e sfarina al tocco. Questo comportamento suggerisce un degrado che è riuscito a penetrare fra i grani della pietra e rompere i legami più deboli procurando una disgregazione del materiale. Causa principale è sicuramente l'acqua che ha colpito in maniera ripetuta l'oggetto, come mostrano anche le macchie di ossidazione sotto i perni metallici sul lato sinistro della figura maschile.

2. *Indagini con ultrasuoni*

L'indagine con ultrasuoni è una tecnica non invasiva ancora poco utilizzata nelle analisi sui beni culturali⁴⁴. Tale tecnica permette di andare oltre la superficie dell'oggetto indagato e, più nello specifico, di analizzare lo stato di aggregazione del marmo e le sue caratteristiche strutturali interne.

Grazie alla collaborazione con Patrizia Capizzi, è stato possibile svolgere questo tipo di analisi sul gruppo scultoreo in esame. Le aree indagate con gli ultrasuoni sono elencate di seguito:

Integrazioni:

- a) Testa della figura femminile
- b) Testa della figura maschile
- c) Spalla sinistra della figura maschile
- d) Braccio destro della figura femminile
- e) Gamba sinistra della figura maschile

Originale:

- a) Braccio destro della figura maschile + mano destra della figura femminile
- b) Spalla destra della figura femminile
- c) Sezione dei busti di entrambe le figure

I risultati ottenuti hanno permesso di rilevare una significativa differenza delle velocità degli ultrasuoni tra le parti dell'originale e le integrazioni (Fig. 19), che

⁴⁴ Si ringrazia vivamente per la sua fondamentale collaborazione Patrizia Capizzi (Università degli Studi di Palermo), che ha fornito la strumentazione (centralina multicanale *TDAS Boviar*) e un continuo supporto durante le analisi e la loro elaborazione.

hanno consentito di concludere che le parti integrate e le parti originali di piccole dimensioni si trovano in uno stato conservativo precario. La bassa velocità di trasmissione in queste aree (velocità media di 2266 metri al secondo) evidenzia che il marmo non possiede più le caratteristiche di resistenza e compattezza di un marmo appena estratto (velocità media di riferimento di 5000 metri al secondo), ma è diventato più fragile, meno coeso.

3. *Alcune osservazioni conclusive*

Le analisi sul gruppo scultoreo hanno permesso di fornire alcune informazioni che contribuiscono alla ricostruzione della sua 'biografia'. Gli studi sullo stato di conservazione ci consentono di affermare che la scultura è stata esposta per diverso tempo in un ambiente esterno. Sicuramente il periodo più recente è quello passato nel giardino del *Regio Museo Archeologico di Firenze* a inizi Novecento. Qui il gruppo ha subito l'azione degli agenti atmosferici e dell'inquinamento dell'aria; la sinergia tra acqua, il ciclo delle temperature, il vento e composti presenti in atmosfera ha causato profonde modifiche nel marmo. Lo stato di conservazione è precario: l'opera è stata indebolita dalla permanenza all'aperto sia a livello superficiale, come mostrato dalle analisi microscopiche, sia strutturale, come mostrato dall'indagine a ultrasuoni.

La mappatura dei degradi e degli interventi di restauro evidenzia le estensioni delle aree con diverse caratteristiche e permette una lettura immediata dello stato di conservazione superficiale (Fig. 20). In verde sono evidenziate le integrazioni, studiate tramite la microscopia; il fatto che esse siano costituite dallo stesso marmo ci permette di ipotizzare che siano state realizzate nello stesso momento e dalla stessa mano o bottega, durante un unico intervento di restauro. Le fratture, evidenziate in rosso, e le mancanze, in azzurro, indicano che l'oggetto originale ha subito uno o più traumi di grossa entità in quanto le parti mancanti sono numerose e voluminose.

In particolare, è da osservare la parte posteriore della scultura, caratterizzata da una superficie liscia e piana (Fig. 21 a). Sul retro della spalla sinistra della figura maschile è visibile un segno nel marmo, un solco verticale e regolare, lasciato da uno strumento di lavorazione (Fig. 21 b). Probabilmente si tratta di una lama utilizzata con un abrasivo che ha pareggiato tutta la superficie fino al solco rimasto. Questa caratteristica supporta l'ipotesi di una rimozione volontaria della parte originaria del gruppo, vale a dire dei torsi del loricato e della figura femminile, da un insieme più grande, quale doveva essere la fronte di un sarcofago.



Fig. 1. Sculture nelle arcate del giardino del *Regio Museo Archeologico di Firenze*. Soprintendenza alle Antichità d'Etruria (Firenze) - Gabinetto fotografico, neg. n. 3062. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 2. L'Arcata X del *Regio Museo Archeologico di Firenze* (da MILANI 1912, Vol. II, Tav. CLVII).

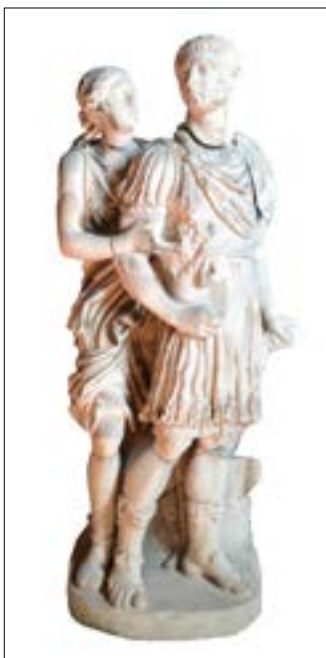


Fig. 3. Il gruppo scultoreo nell'*Arcata X* (dettaglio da MILANI 1912, Vol. II, Tav. CLVII).

Fig. 4. Il gruppo scultoreo nel 2022, a Villa Corsini a Castello (MAF, inv. n. 13821 e 91253). Foto di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 5. Il gruppo scultoreo in una fotografia del 1983. Soprintendenza Archeologica della Toscana (Firenze) - Gabinetto fotografico, neg. n. 38784/6. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 6. Il gruppo scultoreo ricomposto con testa e braccio sinistro della figura maschile. Foto ed elaborazione di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).



Figg. 7-8. Testa maschile. Foto di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).



Fig. 9. Testa femminile. Foto di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 10. Testa e parte del torso femminile. Foto di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).



Fig. 11. Sarcophago. Mantova, Palazzo Ducale, inv. gen. 6727-6728: fronte. Foto su concessione del Comune di Mantova.



Fig. 12. Fronte del *sarcophago Taverna*. Dispersa. Foto di G. Fittschen-Badura; arachne.dainst.org/entity/240346 (ultima consultazione settembre 2024).



Fig. 13. Testa di una statuetta di Demetra (MAF, inv. n. 13798). Foto di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 14. *Tabula XCIII* del *Museum Florentinum* di Antonio Francesco Gori (1734).

Fig. 15. Dettaglio della parte inferiore del gruppo scultoreo (MAF, inv. n. 13821 e 91253). Foto di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

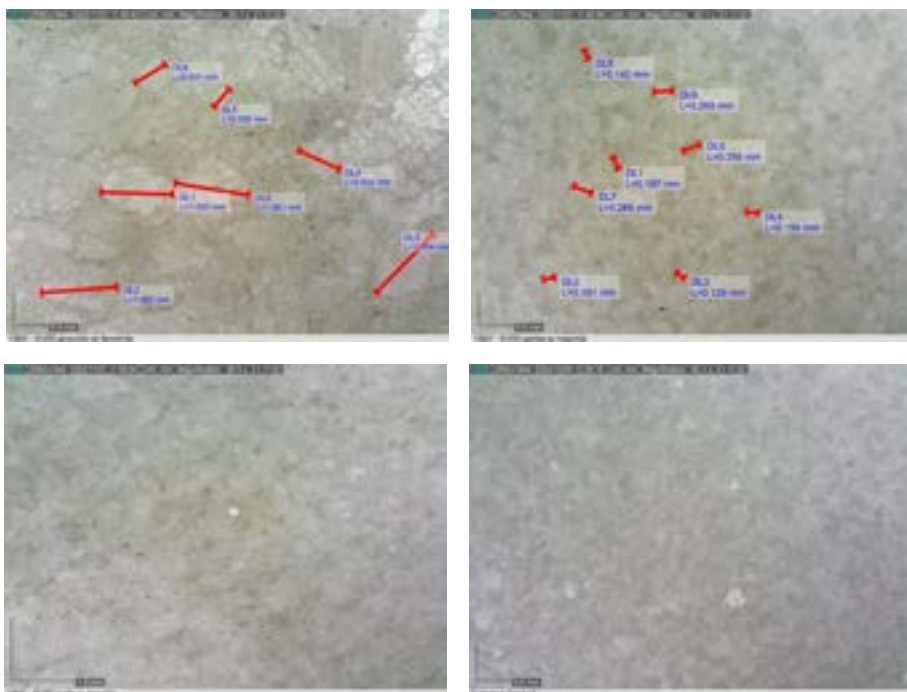


Fig. 16 a. Immagine al microscopio, 60x. Marmo a grana medio-grossa relativo alla parte centrale del gruppo scultoreo. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 16 b. Immagine al microscopio, 60x. Marmo a grana fine relativo a una delle integrazioni (gamba sinistra maschile). Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 17 a. Immagine al microscopio, 60x. Spalla sinistra maschile. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 17 b. Immagine al microscopio, 60x. Campione di laboratorio di marmo di Carrara (dal Laboratorio NEST). Foto di M. Borroni.

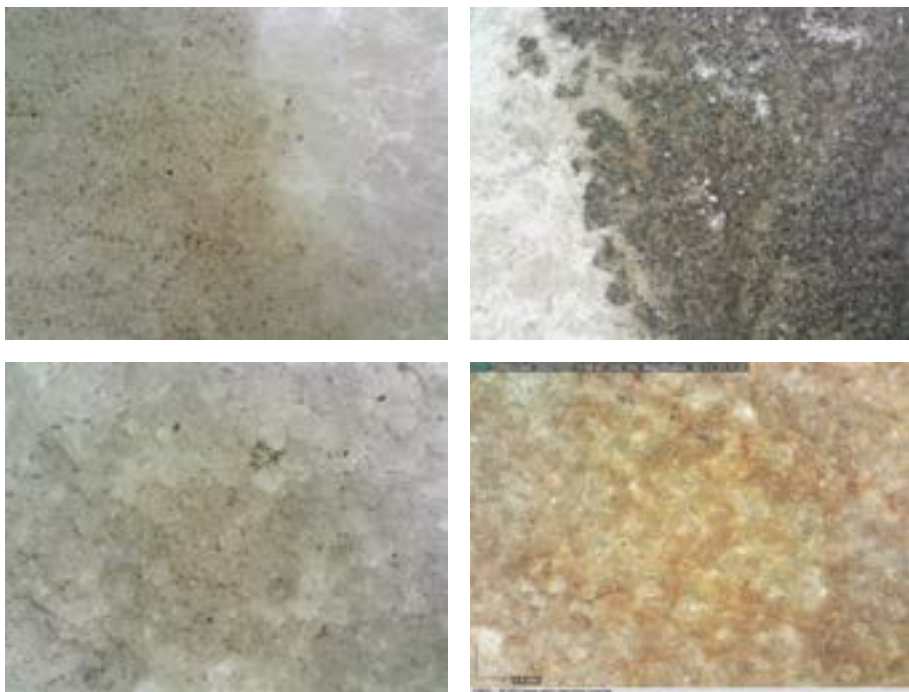


Fig. 18 a. Immagine al microscopio, 60x. Alterazione cromatica. Foto di M. Borroni.

Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 18 b. Immagine al microscopio, 60x. Crosta nera. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 18 c. Immagine al microscopio, 60x. Erosione. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 18 d. Immagine al microscopio, 60x. Macchia da ruggine. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

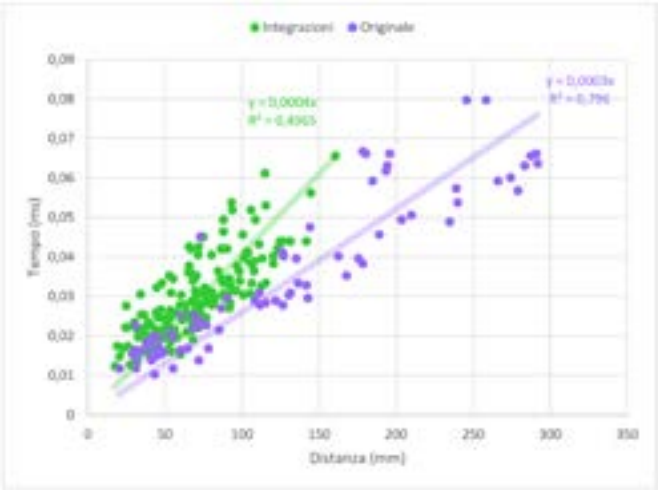


Fig. 19. Dispersione dei tempi di trasmissione degli ultrasuoni attraverso le integrazioni (serie verde) e l'originale (serie viola). Elaborazione di M. Borroni.

Fig. 20. Mappatura dei degradi e dei restauri con legenda. Elaborazione di M. Borroni.



Fig. 21 a. Parte posteriore del gruppo scultoreo. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 21 b. Ingrandimento della parte posteriore della spalla sinistra della figura maschile. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

John Climacus' *Scala Paradisi* as an ascetic pilgrimage ritual. The miniatures of the Greek Vatican manuscript 394 (Constantinople, 1080-1099)

Teodoro De Giorgio

Abstract Composed around the middle of the 7th century, John Climacus' *Scala Paradisi* was originally intended to outline a true ascetic pilgrimage, leading monks to the ultimate encounter with God. A journey, like pilgrimages to holy places, fraught with difficulties and obstacles, dangers and pitfalls, both material and spiritual. There are thirty in the difficult ascesis of a monk. Central is the third step, dedicated to the ascetic practice of living in a state of perpetual pilgrimage. The article aims to investigate the role of images, and specifically the miniatures of the Greek Vatican manuscript 394 (Constantinople, 1080-1099), in characterising the personification of the Virtue of Pilgrimage, which shows the monk the way forward.

Keywords John Climacus; *Scala Paradisi*; Virtue of Pilgrimage

Teodoro De Giorgio, art historian, holds a PhD in visual representation studies. His research is mainly focused on medieval iconography and iconology. He is the author of numerous publications in specialist journals and has participated as a speaker in national and international scholarly conferences. In June 2018, Pope Francis appointed him Knight of the Order of St. Sylvester for his commitment to the service of the Church's cultural heritage. In May 2020, he obtained the National Scientific Habilitation as Associate Professor of Art History.

La *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco quale rituale di pellegrinaggio ascetico. Le miniature del manoscritto Vaticano greco 394 (Costantinopoli, 1080-1099)

Teodoro De Giorgio

Riassunto Composto intorno alla metà del VII secolo, la *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco mirava, nelle originarie intenzioni dell'autore, a delineare un vero e proprio itinerario di pellegrinaggio ascetico che conduceva il monaco all'incontro ultimo con Dio. Un percorso, al pari dei pellegrinaggi verso i luoghi santi, irto di difficoltà e ostacoli, di pericoli e insidie, materiali e spirituali. Attraverso i suoi trenta gradini è descritta la difficile ascesi del monaco. Centrale è il terzo gradino, dedicato alla pratica ascetica di vivere in uno stato di continuo pellegrinaggio. L'articolo si propone di approfondire il ruolo delle immagini, e nello specifico delle miniature del manoscritto Vaticano greco 394 (Costantinopoli, 1080-1099), nella caratterizzazione della personificazione della Virtù del Pellegrinaggio, che indica al monaco la strada da percorrere.

Parole chiave Giovanni Climaco; *Scala Paradisi*; Virtù del Pellegrinaggio

Teodoro De Giorgio, storico dell'arte, è dottore di ricerca in studi sulla rappresentazione visiva e nella sua attività di ricerca si occupa principalmente di iconografia e iconologia medievale. È autore di numerose pubblicazioni su riviste specialistiche e ha partecipato come relatore a convegni scientifici nazionali e internazionali. Nel giugno 2018, Papa Francesco lo ha nominato Cavaliere di San Silvestro Papa per il suo impegno al servizio del patrimonio culturale della Chiesa. Nel maggio 2020 ha ottenuto l'Abilitazione Scientifica Nazionale alle funzioni di professore associato di storia dell'arte.

La *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco quale rituale di pellegrinaggio ascetico. Le miniature del manoscritto Vaticano greco 394 (Costantinopoli, 1080-1099)*

Teodoro De Giorgio

Il giuramento monastico, pronunciato davanti a Dio e agli uomini, comporta l'impegno a rinunciare alle proprie aspirazioni mondane e a farsi carico – come raccomandato da Cristo – della propria croce, per intraprendere il cammino verso la santità e il conseguente incontro con Dio: «Se qualcuno vuol venire dietro a me, rinneghi sé stesso, prenda la sua croce ogni giorno e mi segua» (Lc 9,23). Attraverso la custodia attenta dei propri sensi, il monaco (l'esicasta, il semi-anacoreta o il cenobita) intraprende un rigido cammino spirituale, sforzandosi di conquistare le virtù cristiane, prima fra tutte la carità. Tale rigido cammino di perfezione, fin dall'epoca paleocristiana, ha beneficiato di sussidi che si proponevano di accompagnare il monaco nella conquista della vetta.

Testo fondamentale per la storia del monachesimo tardo antico e bizantino, la *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco, egumeno del monastero del Monte Sinai, venne composta tra la fine del VI e il principio del VII secolo e mirava, nelle originarie intenzioni dell'autore, a delineare un vero e proprio itinerario di pellegrinaggio ascetico che conduceva il monaco all'incontro ultimo con Dio¹. Un percorso, al pari dei pellegrinaggi verso i luoghi santi, irto di difficoltà e ostacoli, di pericoli e insidie, materiali e spirituali. Attraverso i suoi trenta gradini (trenta sono i capitoli del trattato, come gli anni della vita nascosta di Gesù Cristo precedenti il battesimo), è descritta la difficile ascesi del monaco, che impara dalla penitenza e dal discernimento a superare le difficoltà dell'itinerario spirituale².

Lo stretto legame tra vita monastica e pellegrinaggio appare in tutta la sua

* Il presente contributo riprende e sviluppa, in forma assai più complessa, l'argomento che ho esposto al Convegno internazionale *The Arts and Rituals of Pilgrimage*, Cipro, Learning Resource Centre, Library Stelios Ioannou, 1-2 dicembre 2022, organizzato dal Centre for Medieval Arts and Rituals in collaborazione con l'Università di Cipro.

¹ JOANNES CLIMACUS, *Scala Paradisi*, in J.P. Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Graecae* (d'ora in poi PG), Parisiis 1864, t. LXXXVIII, coll. 631-1164. In questa sede si farà ricorso all'edizione italiana dell'opera, curata da Rosa Maria Parrinello: GIOVANNI CLIMACO, *La Scala del paradiso*, a cura di R.M. Parrinello, Milano 2007.

² Per la sua utilità spirituale il trattato ebbe una diffusione piuttosto precoce, cfr. T.G. POPOVA,

evidenza proprio sul monte Sinai, luogo di teofanie (Fig. 1). Infatti, come testimonia la *Peregrinatio ad Loca Sancta* redatta dalla nobildonna Egeria sul finire del IV secolo, il pellegrino già allora doveva intraprendere un cammino di progressiva ascesa – fisica e spirituale – che, dalla chiesa monastica ai piedi della montagna, asilo di una colonia di eremiti che assicurava la custodia del luogo, lo conduceva alla chiesa del Roveto ardente, per poi giungere alla «Cappella di Elia» sulla santa Vetta³. Chiesa monastica e cappella di Elia erano collegate – e lo sono tuttora – dal cosiddetto «sentiero dei gradini», un percorso con scalini stretti e ripidi ricavato in una spaccatura naturale della roccia, che nella salita si fa sempre più aspro⁴. A tale proposito, non è improbabile che il tema letterario della scala quale simbolo dell'ascensione spirituale del monaco si ispirasse a elementi concreti della vita quotidiana sul Sinai⁵. D'altra parte, sussistono testimonianze di epoca bizantina che attestano l'uso del «sentiero dei gradini» da parte dei monaci, tra i quali lo stesso Giovanni Climaco. Nel 1960 la terza Michigan-Princeton-Alexandria Expedition sul Monte Sinai individuò una iscrizione sul secondo arco del sentiero, databile tra sesto e settimo secolo, che recita: «Per la salvezza di abba Giovanni, egumeno» (Fig. 2)⁶. Ihor Ševčenko, che partecipò alla spedizione, identificò proprio in Climaco l'egumeno che commissionò l'arco⁷.

In questa sede non mi soffermerò sulla valenza simbolica di origine mesopotamica della scala, che vede nella celebre visione di Giacobbe (Gen 28, 11-

The Most Ancient Greek Manuscripts of the Ladder of John Climacus, «Scriinium», 12, 2016, pp. 368-74.

³ *Itinerarium Egeriae*, a cura di A. Franceschini e R. Weber, in *Itineraria et alia geographica: Itineraria Hierosolymitana. Itineraria Romana. Geographica* («CCSL», 175), a cura di P. Geyer et al., Turnholti 1965, pp. 29-90; R. WEBER, *Appendix ad Itinerarium Egeriae*, in *Itineraria et alia geographica*, pp. 91-103. Si vedano, inoltre, H. SIVAN, *Who was Egeria? Piety and Pilgrimage in the Age of Gratian*, «Harvard Theological Review», 81, 1988, pp. 59-72; B. FLUSIN, *Il monachesimo sinaitico al tempo di Giovanni Climaco*, in *Giovanni Climaco e il Sinai*, Atti del IX convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa - sezione bizantina, Bose, 16-18 settembre 2001, a cura di S. Chialà e L. Cremaschi, Magnano 2002, pp. 27-55; 36; F.R. STASOLLA, *Gli itinerari dei pellegrini tra Oriente e Occidente. Paesaggi, uomini, culture*, in *Itinerari mediterranei fra IV e IX secolo. Città-capitale e Deserto-monastico*, Atti del convegno, Genova, 11-12-13 novembre 2010, a cura di B. Astrua, Torino 2013, pp. 138-64.

⁴ I. FINKELSTEIN, *Byzantine Monastic Remains in the Southern Sinai*, «Dumbarton Oaks Papers», 39, 1985, pp. 39-79: 55.

⁵ Di questo parere è la Parrinello, cfr. CLIMACO, *La Scala del paradiso*, p. 35.

⁶ L'iscrizione è in greco: «† Ὑπὲρ σωτηρίας τοῦ | ἀββᾶ Ἰωάν[ν]ου τοῦ | ἡγουμένου καὶ [...]».

⁷ I. ŠEVČENKO, *The early period of the Sinai Monastery in the Light of its inscriptions*, «Dumbarton Oaks Papers», 20, 1966, pp. 255-64: 263, 257, figg. 11a-b.

22) un collegamento tra cielo e terra, tra Dio e il suo servitore⁸. Tuttavia, merita menzione la fortuna della scala tra i Padri della Chiesa, che l'hanno adottata come modello di ascensione spirituale, sancendo la sua definitiva affermazione iconografica a partire dal IV secolo: emblematiche sono le lampade a olio con il motivo della scala rinvenute all'interno di numerose tombe giudaiche in Palestina e i graffiti presenti sulle mura di Dura Europo⁹. I Padri insistono nel distinguere tra valenza spirituale e valenza escatologica della scala. Questioni di non poco conto, fondamentali per la comprensione del trattato di Climaco e delle sue rappresentazioni iconografiche successive. Se la scala spirituale rappresenta l'ascesa *in interiore homine* – fatta di progressioni, discese, interruzioni, cadute e risalite – nei diversi gradi delle virtù durante la vita terrena, la scala escatologica rappresenta l'ascesa al cielo dell'anima dopo la morte, che può avere esito fausto o infausto in relazione al giudizio finale. La prima scalata, dunque, è in preparazione alla seconda. D'altra parte, la stessa vita dei monaci sinaiti è, come scrive Procopio di Cesarea nel trattato sugli edifici costruiti e restaurati da Giustiniano, una preparazione scrupolosa all'incontro con Cristo¹⁰.

Il percorso ascensionale della *Scala Paradisi* comincia con il ritiro dal mondo, condizione imprescindibile per raggiungere l'anacoresi¹¹. Nel primo gradino, Giovanni getta le basi dell'intera scalata, precisando che il monaco è una creatura angelica che dimora in un corpo mortale, per questa ragione medita incessantemente sulla morte per soggiogare la propria carne (al tema della *meditatio mortis* è dedicato il sesto gradino): «Monaco è violenza continua alla propria natura e custodia incessante dei sensi»¹². Per far comprendere al monaco l'utilità del suo trattato ascetico per la buona riuscita della scalata, Giovanni ricorre al modello biblico di Mosè, menzionato anche nel prosieguo del testo¹³. Come il popolo di Israele, senza un mediatore e una guida ispirata, sarebbe stato condannato a rimanere in stato di schiavitù in Egitto, allo stesso modo il monaco,

⁸ M. LEGLAY, *Le symbolisme de l'échelle sur les stèles africaines dédiées à Saturne*, «Latomus», 23/1, 1964, pp. 213-46: 230-1.

⁹ C. HECK, *Liéchelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, Paris 1997, pp. 26-7.

¹⁰ Procop., *Aed.*, in *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, a cura di K.W. Dindorf, Bonn 1838, vol. III, pp. 326-7. Per l'edizione moderna si veda PROCOP., *Gli edifici*, a cura di C. dell'Osso, Città del Vaticano 2018.

¹¹ CLIMACO, *La Scala del paradiso*, p. 202.

¹² *Ibid.*

¹³ Il richiamo a Mosè era già presente nel Midrash Rabbah, che allegorizza la scala di Giacobbe come una prefigurazione dell'arrivo di Mosè sul Sinai, cfr. P. COX MILLER, *Il sogno nella tarda antichità*, Roma 2004, p. 115.

privo della guida esperta di un padre spirituale in possesso delle virtù monastiche e ispirato dallo Spirito Santo, farebbe molta fatica a progredire nella scalata verso la perfezione¹⁴.

Quanti di noi vogliamo andarcene dall'Egitto e sfuggire al faraone, certamente abbiamo bisogno anche noi di un Mosè e di un mediatore davanti a Dio e dopo Dio, al fine di tendere le mani a Dio per noi, stando tra azione e contemplazione, perché coloro che sono guidati da lui possano attraversare il mare dei peccati e volgere in fuga l'Amalek delle passioni. Si sono illusi dunque quanti confidano in sé stessi e pensano di non aver bisogno di nessuno che li guidi. Coloro che uscirono dall'Egitto ebbero come guida Mosè [...] assomigliano a coloro che sono guariti dalle passioni dell'anima grazie alla cura dei medici [...] E infatti noi abbiamo bisogno di una persona molto esperta e di un medico a seconda del livello di cancrena delle nostre ferite¹⁵.

La figura del padre spirituale, che incarna un Mosè mediatore tra il monaco peregrinante in terra e Dio, è centrale nell'opera di Climaco¹⁶. Per questa ragione virtù cardinale della vita cenobitica è l'obbedienza¹⁷: «Come una nave che ha un buon nocchiero – rivela Climaco – approda al porto senza pericolo, con l'aiuto di Dio, così anche l'anima che ha un buon pastore sale facilmente al cielo, anche se ha commesso molti peccati»¹⁸. Al ritiro dal mondo devono corrispondere, come si apprende dal secondo gradino, la rinuncia agli affetti terreni, alla vanagloria e, soprattutto, alla propria volontà. Il monaco in tutto obbediente alla sua guida spirituale «farà parte – secondo Climaco – del coro dei martiri», proprio per aver sottomesso la sua volontà¹⁹. Palese è il richiamo al pensiero di Basilio Magno e alla sua concezione di «martirio della volontà», che contraddistingue, nel periodo

¹⁴ I. HAUSHERR, *Direction spirituelle en Orient autrefois*, Roma 1955, pp. 10, 186; P. EVDOKIMOV, *La direzione spirituale nella tradizione delle chiese. La chiesa orientale. L'arte dei Padri spirituali*, in *Mostagogia e direzione spirituale*, a cura di E. Ancilli, Roma-Milano 1985, pp. 529-34; 533. Sulla paternità spirituale si vedano, in sintesi, L. REGNANT, *Vita quotidiana dei Padri del deserto*, Casale Monferrato 1994; A. GUILLAUMONT, *L'enseignement spirituel des moines d'Égypte: la formation d'une tradition*, in *Le Maître spirituel selon les grandes traditions et d'après des témoignages contemporains*, a cura di L. Silburn, Parigi 1983, pp. 143-54; L. Cremaschi, *La paternità spirituale nei padri del deserto*, «Parola, spirito, vita», 1, 1999, pp. 237-46.

¹⁵ CLIMACO, *La Scala del paradiso*, pp. 203-4.

¹⁶ J. DUFFY, *Embellishing the Steps: Elements of Presentation and Style in 'The Heavenly Ladder' of John Climacus*, «Dumbarton Oaks Papers», 53, 1999, pp. 1-17.

¹⁷ All'obbedienza Climaco dedica il quarto gradino (il più lungo dell'intera opera).

¹⁸ CLIMACO, *La Scala del paradiso*, p. 478.

¹⁹ *Ibid.*, p. 253.

di pace vissuto dalla Chiesa a seguito dell'editto costantiniano del 313, la nuova forma di imitazione delle virtù dei martiri, soprattutto della pazienza, da parte del cristiano nella quotidianità della vita²⁰.

Centrale per la presente indagine è il terzo gradino, dedicato alla *xeniteia* (in greco, ξενιτεία), ovvero alla pratica ascetica dei monaci di vivere in uno stato di continuo pellegrinaggio, come stranieri nel mondo sull'esempio di Cristo²¹. I fondamenti scritturistici di questa antica pratica aiutano a comprendere meglio il concetto: «Vattene dal tuo paese – ordina Dio ad Abramo –, dalla tua patria e dalla casa di tuo padre, verso il paese che io ti indicherò» (Gn 12,1). Il pio israelita nel rivolgersi a Dio fa memoria delle proprie peregrinazioni:

Mio padre era un Arameo errante; scese in Egitto, vi stette come un forestiero con poca gente e vi diventò una nazione grande, forte e numerosa. Gli Egiziani ci maltrattarono, ci umiliarono e ci imposero una dura schiavitù. Allora gridammo al Signore, al Dio dei nostri padri, e il Signore ascoltò la nostra voce, vide la nostra umiliazione, la nostra miseria e la nostra oppressione; il Signore ci fece uscire dall'Egitto con mano potente e con braccio teso, spargendo terrore e operando segni e prodigi, e ci condusse in questo luogo e ci diede questo paese, dove scorre latte e miele²².

Il salmista, a sua volta, implora il Signore di ascoltare la sua preghiera, «poiché io sono un forestiero, uno straniero come tutti i miei padri» (Sal 39,13); Paolo rivela che quanti, come Abramo, vivono da «stranieri e pellegrini sopra la terra» (Eb 11,13) sono degni della patria celeste; anche Pietro esorta i cristiani a vivere «come stranieri e pellegrini» nel mondo (1 Pt 2,11). Negli *Apoftegmi* dei Padri del deserto è contenuta una pregnante definizione di tale stile di vita: «Un altro di noi gli chiese [ad abba Pisto]: “Padre, che cosa significa vivere da stranieri?”. Gli disse: “Taci e in qualsiasi luogo tu vada, di’: “Non mi riguarda. Questo è vivere da stranieri”»²³. Giovanni Climaco è ancora più chiaro in proposito: «Straniamento è in effetti separazione da ogni cosa per rendere il pensiero inseparabile da Dio

²⁰ BASILIO DI CESAREA, *I martiri*, a cura di M. Girardi, Roma 1999, p. 27.

²¹ Sull'argomento si vedano: A. GUILLAUMONT, *Le dépaysement comme forme d'ascèse, dans le monachisme ancien*, in Id., *Aux origines du monachisme chrétien. Pour une phénoménologie du monachisme*, Bégrolles-en-Muges 1979, pp. 89-116; J. PAULI, *Peri xeniteia: über das Fremdsein. Die Dritte Stufe der Leiter des Johannes Klimakos*, «Studia monastica», 41, 1999, pp. 35-51; L. Kamperidis, *La 'xeniteia' in Giovanni Climaco*, in *Giovanni Climaco e il Sinai*, pp. 161-70; CLIMACO, *La Scala del paradiso*, pp. 578-9.

²² Dt 26,5-9.

²³ PALLADIUS HELENOPOLITANUS EPISCOPUS, *Apothegmata Patrum*, in PG, 1864, t. LXV, coll. 71-440: 373-374. Si vedano, inoltre: *Vita e detti dei Padri del deserto*, a cura di L. Mortari, Roma

[...] colui che vive da straniero per il Signore non deve più avere relazioni, perché non sembri vagabondare per le sue passioni»²⁴. Ancora una volta, Climaco individua il modello in Mosè:

Fuggi l'Egitto senza voltarti: infatti i cuori che sono tornati là non videro Gerusalemme, la terra dell'impassibilità [...] quel famoso Mosè che vide Dio, inviato da Dio per la salvezza del suo popolo, ha affrontato molti pericoli in Egitto, cioè le tenebre del mondo²⁵.

Tale approccio si rifaceva alle catechesi primitive che consideravano la vita terrena come un esilio in vista della meta finale²⁶. Per affrontare questo esilio e compiere la scalata, Climaco precisa che il monaco, oltre alle indicazioni del padre spirituale, deve seguire una disciplina ferrea, che ogni gradino consente di apprendere. L'autore ricorre al cosiddetto «alfabeto della mente», tipico della tradizione monastica, nel quale tuttavia non c'è corrispondenza tra lettere (greche) e concetti. In funzione del destinatario, Climaco stila due tipologie di alfabeto: per principianti e per coloro che aspirano alla perfezione.

Il miglior alfabeto per tutti è questo: A obbedienza, B digiuno, Γ cilicio, Δ cenere, E lacrime, Z confessione, H silenzio, Θ umiltà, I veglia, K coraggio, Λ freddo, M fatica, N sofferenza, Ξ disprezzo di sé, O contrizione, Π mancanza di rancore, P amore fraterno, Σ mitezza, T fede semplice e sincera, Υ mancanza di preoccupazioni mondane, Φ odio privo d'odio nei confronti dei propri genitori, X rinuncia agli affetti, Ψ semplicità congiunta a innocenza, Ω umiliazione volontaria [...] Questo è il criterio, la misura e la legge degli spiriti e dei corpi che arrivano alla perfezione nella propria pietà: A cuore libero da prigionia, B amore perfetto, Γ fonte d'umiltà, Δ emigrazione della mente, E presenza di Cristo, Z inviolabilità della luce e della preghiera, H abbondanza dell'illuminazione di Dio, Θ desiderio della morte, I odio della vita, K fuga dal corpo, Λ intercessore del mondo, M colui che per così dire può forzare Dio, N celebratore della liturgia con gli angeli, Ξ abisso di conoscenza, O casa dei misteri, Π custode dei segreti, P salvatore degli uomini, Σ odio per i demoni, T signore delle passioni, Υ padrone del corpo, Φ protettore della natura, X alieno da peccato, Ψ dimora dell'impassibilità, Ω imitazione del Signore grazie all'aiuto del Signore²⁷.

1999, pp. 297 note, 426; D. BURTON-CHRISTIE, *The Word in the desert: scripture and the quest for holiness in early Christian monasticism*, Oxford 1993, pp. 76-84.

²⁴ CLIMACO, *La Scala del paradiso*, pp. 219-20.

²⁵ *Ibid.*, p. 2221.

²⁶ Cfr. 1 Pt 1,1-17; Col 3,1-4; Fil 3,20.

²⁷ CLIMACO, *La Scala del paradiso*, pp. 439-40.

Solo a partire dall'XI secolo il trattato ascetico di Climaco – come documentato da John Rupert Martin nel suo pionieristico studio del 1954 – sarà oggetto di interesse da parte della miniatura bizantina²⁸. Martin individua due tipologie di illustrazioni. La più antica era una rappresentazione schematica della scala sul bordo destro della pagina con i monaci in ascesa e l'effigie di Cristo in alto, in attesa di accogliere a braccia aperte coloro che terminano il percorso, e del drago in basso, in attesa di ghermire coloro che precipitano. I numeri e titoli di ogni capitolo sono scritti all'interno o in prossimità di ciascun gradino e sono leggibili dal basso verso l'alto. È questo il caso del folio 194 *recto* del codice Garrett 16, redatto a Costantinopoli nel 1081 e conservato alla Princeton University Library: Climaco, ritratto a sinistra, esorta i monaci a compiere la scalata e a guardare alla croce di Cristo per resistere alle tentazioni e giungere così alla meta²⁹.

La scala può trovarsi anche in diagonale e identificare composizioni a tutta pagina, influenzate dalle immagini bizantine della *Scala di Giacobbe* e del *Giudizio Universale*, con monaci intenti ad andare incontro a Cristo a braccia aperte, mentre subiscono vessazioni da parte di diavoli alati che sono causa di caduta nelle fauci del drago³⁰. Il folio 2 *recto* del manoscritto Vaticano greco 1754,

²⁸ J.R. MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton-London 1954. Si vedano inoltre: N. PATTERSON ŠEVČENKO, *Monastic Challenges: Some Manuscripts of the Heavenly Ladder*, in *Byzantine Art: Recent Studies*, a cura di C. Hourihane, Princeton 2009, pp. 39-62; J. WARING, *Byzantine Book Culture*, in *A Companion to Byzantium*, a cura di L. James, Oxford 2010, pp. 276-88; M. EVANGELATOU, *The Heavenly Ladder*, in *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, a cura di V. Tsamakda, Leiden-Boston 2017, pp. 407-417.

²⁹ W. HÖRANDNER, *Das byzantinische Epigramm und das heilige Kreuz: einige Beobachtungen zu Motiven und Typen*, in *La Croce: Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, a cura di B. Ulianich, 3 voll., Napoli-Roma 2007, vol. 3, pp. 107-25; 116-7; S. KOTZABASSI, *Manuscripts Speaking: The History of Readership and Ownership*, in *Byzantine Art: Recent Studies. Essays in honor of Lois Drewet*, a cura di C. Hourihane, Tempe 2009, pp. 171-84; 172; ŠEVČENKO, *Monastic Challenges*, p. 50; S. KOTZABASSI, N. PATTERSON ŠEVČENKO, D. SKEMER, *Greek manuscripts at Princeton, Sixth to Nineteenth Century: A Descriptive Catalogue*, Princeton 2010, pp. 122-3, fig. 167; K. CORRIGAN, N.P. ŠEVČENKO, 'The teaching of the ladder': *The Message of the Heavenly Ladder Image in Sinai ms. gr. 417*, in *Images of the Byzantine World. Visions, Messages and Meanings. Studies presented to Leslie Brubaker*, a cura di A. Lymberopoulou, Farnham-Burlington 2011, pp. 99-120; A. RHOBY, *Ausgewählte Byzantinische Epigramme in Illuinierten Handschriften*, Wien 2018, pp. 509-15.

³⁰ Si vedano, a titolo di esempio, il folio 421v del manoscritto 376, risalente all'XI secolo, del monastero di Vatopedi sul Monte Athos, il folio 2r del contemporaneo codice Vaticano greco 1754 della Biblioteca Apostolica Vaticana e il folio 15v del manoscritto gr. 418, databile al 1100, del monastero di Santa Caterina al Monte Sinai.

miniato sul finire dell'XI secolo e conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana, illustra tale scena con la presenza nell'angolo in basso a destra dell'autorità guida di Climaco che, con la mano destra sollevata, esorta a resistere all'assalto dei demoni³¹. A colpire in questa miniatura è la presenza dei laici, insieme ai monaci e agli eremiti, incapaci di resistere alle seduzioni dei vizi incarnati dai demoni. Precisa Climaco, infatti, che i demoni altro non sono che i vizi derivanti dalle passioni³²: «Tutte le guerre dei demoni contro di noi si verificano per questi tre motivi: a causa dell'amore per i piaceri o a causa della superbia o per invidia dei demoni»³³. Per vincerli il monaco deve sviluppare l'impassibilità (l'*apatheia*) ed essere in grado di identificare – sulla base dell'insegnamento dell'eremita sinaita Giorgio Arselaita, contemporaneo di Climaco – i demoni, che attaccano l'esicasta in precisi momenti del giorno: «Al mattino muovono il loro assalto per lo più i demoni della vanagloria e della concupiscenza, a mezzogiorno quelli dell'accidia, della tristezza e dell'ira, alla sera i tiranni del ventre»³⁴. Solo il *teleios*, colui che rifacendosi all'insegnamento di Paolo distingue tra uomo esteriore e uomo interiore (cfr. 2 Cor 4,16; Rm 7,22) ed esercita il pieno controllo sui suoi sensi corporali mediante quelli spirituali, raggiunge la meta del cammino di perfezione³⁵. Come rivela la celebre icona del monastero di Santa Caterina al Monte Sinai, la rappresentazione in diagonale della scala ebbe grande fortuna nei secoli successivi come soggetto iconografico autonomo (Fig. 3)³⁶.

³¹ T. AVNER, *The Recovery of an Illustrated Byzantine Manuscript of the Early XIIIth Century, «Byzantion»*, 54, 1984, pp. 5-25: 7-19; W. CAHN, *Ascending to and Descending from Heaven: Ladder Themes in Early Medieval Art*, in *Santi e demoni nell'alto Medioevo occidentale (secoli V-XI)*, Atti della XXXVI settimana di studio, Spoleto, 7-13 aprile 1988, a cura del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1989, p. 719, fig. 13; M. D'AGOSTINO, E. LUGATO, *San Giovanni Climaco, Scala Paradisi; Canon in sanctas scalas; Liber ad Pastorem*, in *Oriente cristiano e santità: figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra, Roma, 2 luglio-14 novembre 1998, a cura di S. Gentile, Milano-Roma 1998, pp. 181-5, n. 21; N. PATTERSON ŠEVČENKO, *The Heavenly Ladder images in Patmos ms.122: a 12th-century painter's guide?*, «Νέα Πώμη», 6, 2009, pp. 393-406: 394, 401.

³² J. CHRYSAVGHIS, *John Climacus: From the Egyptian Desert to the Sinaite Mountain*, Londra 2004, pp. 165-208.

³³ CLIMACO, *La Scala del paradiso*, p. 449.

³⁴ *Ibid.*, pp. 493-4.

³⁵ *Ibid.*, p. 307.

³⁶ K. CORRIGAN, *Icon with the Heavenly Ladder of John Klimax*, in *Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era 843-1261*, Catalogo della mostra, New York, 11 marzo-6 luglio 1997, a cura di H.C. Evans e W.D. Wixom, New York 1997, p. 376, n. 247; M. VASSILAKI, *Icon of the Heavenly Ladder of St John Klimakos*, in *Byzantium 330-1453*, Catalogo della mostra, London,

La seconda tipologia di immagini individuata dal Martin, cronologicamente più tardiva e complessa, identifica miniature a corredo dell'intero testo di Climaco, contraddistinte da caratteri di originalità e indipendenza iconografica tra le differenti redazioni. Il successo di tali codici è attribuito dal Martin all'interesse per la letteratura ascetica dei primi secoli da parte del monachesimo del tardo Medioevo.

A questa seconda tipologia sono da riferire tre miniature, contenute nel manoscritto Vaticano greco 394, redatto a Costantinopoli tra 1080 e 1099 e conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana³⁷. Aspetto interessante ai fini della presente indagine è che il monaco è ritratto in compagnia della personificazione della Virtù del Pellegrinaggio. Tra le versioni più belle ed elaborate del trattato (Princeton Garrett Ms. 16, Vaticano greco 394, Sinai greco 418), il codice vaticano è per certo quello contraddistinto da elementi di maggiore originalità³⁸.

Nel folio 14 verso la miniatura illustra il secondo gradino, dedicato al distacco dagli affetti terreni: un monaco – con sguardo e mani rivolte al cielo – è in cima alla scala, della quale si distinguono solo due pioli; al centro, un uomo e una donna, identificati dall'iscrizione superiore come i genitori del monaco, sono raffigurati in posa dolente davanti alla loro abitazione; accanto a loro, il monaco, con il classico bordone del pellegrino sul quale è fissato un cesto in vimini, è pronto a percorrere il sentiero che conduce al *koinobion* di «Louphadion» a Costantinopoli, incamminandosi nella direzione indicata dalla personificazione della Virtù del Pellegrinaggio, identificata dall'iscrizione laterale greca (Η ξενιτ[εία]) e con un albero nella mano sinistra (Fig. 4)³⁹. L'intera iscrizione recita: «Il Pellegrinaggio dice: «Parti verso la benedetta obbedienza»». È qui rappresentato il distacco dalla propria famiglia e da ogni vincolo di attaccamento alla vita – la

25 ottobre 2008-22 marzo 2009, a cura di R. Cormack e EAD., London 2008, p. 462, n. 323; E. ENE D-VASILESCU, *The Last Wonderful thing. The icon of the Heavenly Ladder*, in *Wonderful Things. Byzantium through its Art*, a cura di L. James e A. Eastmond, Farnham 2013, pp. 176-84, con bibliografia.

³⁷ K. CORRIGAN, *Making of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Vat. gr. 394, «Word & Image», 12, 1996, pp. 61-93; F. D'AIUTO, *Su alcuni copisti di codici miniati mediobizantini*, «Byzantion», 57, 1997, pp. 5-59: 25-34; S. KOTZAMPASSE, *Βυζαντινὰ χειρόγραφα ἀπὸ τὰ μοναστήρια τῆς Μικρᾶς Ἀσίας*, Atene 2004, pp. 85-8, fig. 16.

³⁸ Si veda in proposito MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, p. 122.

³⁹ *Ibid.*, pp. 56-57, fig. 74; CORRIGAN, *Making of the Heavenly Ladder of John Climacus*, p. 67, fig. 5. Sul monastero di San Giovanni Prodromo, noto come «Louphadion», a Costantinopoli, cfr. R. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique, III: Les églises et les monastères*, Parigi 1969, pp. 418-9.

cosiddetta «aprosatheia» (ἀπροσπάθεια) – che consente di intraprendere la via della *sequela Christi* e di raggiungere così la vetta della scala⁴⁰.

Nel folio 17 *verso* la miniatura illustra il terzo gradino, dedicato alla «xeniteia»: a sinistra, un monaco con bordone e cesto è intento a percorrere il sentiero che gli viene indicato dalla Virtù del Pellegrinaggio, identificata dall'iscrizione superiore e anche in questo caso con un albero nella mano sinistra⁴¹; a destra, in un ambiente urbano, il monaco dormiente è affiancato da due angeli, mentre alle estremità figurano un uomo e una donna, ancora una volta identificati come i genitori del monaco dall'iscrizione laterale, e una coppia di martiri con clamide, identificati dall'iscrizione superiore (Fig. 5)⁴². L'iscrizione precisa che, in realtà, si tratta di demoni che hanno assunto le sembianze di angeli, martiri e familiari del monaco. È qui rappresentata la condizione di straniamento del monaco nella sua vita quotidiana, sottoposta durante il sonno, e il relativo sogno, all'assalto dei demoni che gli arrecano turbamento.

I demoni cercheranno di turbarci mediante i sogni, mostrandoci i nostri familiari che si percuotono, o muoiono o, a causa nostra, sono in preda al dolore e stanno male [...] Spesso i demoni assumono il sembiante dell'angelo della luce e dei martiri, e avvicinandosi a noi con quell'aspetto si presentano in sogno⁴³.

Nel folio 19 *recto* la miniatura illustra il quarto gradino, dedicato all'obbedienza: sotto il mezzo busto benedicente di Cristo in abiti dorati, che si sporge dalla sfera celeste, si riconoscono Giovanni Climaco e il re Davide, identificati dalle iscrizioni superiori. Il primo, con indosso l'abito monacale, discorre con tre confratelli, uno dei quali ritratto con bastone, indicando con la mano sinistra Cristo e con la destra il profeta; il secondo, con indosso clamide imperiale con *tablion*, con la mano destra rivolta a Cristo discorre con le personificazioni delle Virtù dell'Obbedienza (ὕπακοή) e del Pellegrinaggio, identificate dai *tituli* e con capo chino, a loro volta seguite da tre monaci (Fig. 6)⁴⁴. Sono qui rappresentati due maestri spirituali che istruiscono i monaci sull'importanza dell'obbedienza e dello straniamento nel percorso di ascesi: se la presenza di Giovanni è dovuta all'essere l'autore del trattato, quella di Davide all'espressa menzione nel testo

⁴⁰ Si veda, in proposito, quanto scrive Basilio Magno, cfr. *Opere ascetiche di Basilio di Cesarea*, a cura di M.B. Artioli, Torino 1980, p. 235.

⁴¹ L'iscrizione in greco sulla sinistra recita: «Il monaco in partenza per il cenobio del Louphadion».

⁴² MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, p. 57, fig. 75; CORRIGAN, *Making of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Vat. gr. 394, p. 68, fig. 6.

⁴³ CLIMACO, *La Scala del paradiso*, pp. 226-7.

⁴⁴ MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, p. 58, fig. 78.

della figura del salmista, identificato con lo stesso Davide, che intona il lamento: «Chi mi darà ali come di colomba, per volare e trovare riposo?» (Sal 55,7). Grazie alle Virtù del Pellegrinaggio e dell'Obbedienza, scrive Climaco, il monaco può raggiungere la meta finale:

Infatti il fiore precede sempre il frutto, e lo straniamento, sia del corpo sia della volontà, precede ogni forma di obbedienza. Grazie a queste due Virtù, pertanto, come su ali d'oro, l'anima santa si eleva senza indugio verso il cielo, e forse riguardo ad essa un cantore ispirato potrebbe cantare: Chi mi darà ali come di colomba, per volare grazie alla vita attiva e trovare riposo grazie alla contemplazione e all'umiltà?⁴⁵.

Resta da capire perché la Virtù del Pellegrinaggio sia stata rappresentata con un albero in mano, nella fattispecie un cipresso sempreverde (Figg. 4-5). Albero piuttosto longevo, alto, dalla chioma affusolata, dal tronco diritto e dalle radici possenti, il *cupressus sempervirens* nel contesto di nostro interesse ha una manifesta valenza escatologica e identifica il premio riservato a chi termina la scalata e raggiunge la meta finale. Il riferimento scritturistico è al *Libro del profeta Osea*, nel quale il Signore dice di sé: «Io sono come un cipresso sempre verde, grazie a me si trova frutto» (Os 14,9). La Virtù, nell'indicare il percorso, prefigura al monaco il premio finale, ovvero la vita eterna. Il simbolismo verticale dell'albero rievoca l'ascensione dell'uomo, la scalata per cogliere il frutto o per vedere Cristo, come nell'episodio evangelico di Zaccheo il pubblicano (cfr. Lc 19,1-10). A questo è da aggiungere quanto afferma lo stesso Giovanni Climaco, nel secondo gradino, a riguardo delle «piante delle virtù» (φυτὰ τῶν ἀρετῶν):

Ho visto moltissime piante diverse delle virtù seminate da coloro che vivono nel mondo e, come fango sotterraneo, innaffiate dalla vanagloria, fatte crescere da mania di ostentazione, concimate da elogi e però, trapiantate in terra deserta, arida per i laici e senz'acqua – cioè l'acqua fetida della vanagloria –, subito si seccarono. Infatti le piante acquatiche per natura non possono produrre frutto nelle palestre aspre e aride⁴⁶.

Giovanni Climaco, con questa suggestiva metafora, insiste sulla fragilità delle virtù che – paragonate a piante – necessitano di un terreno fertile per crescere e portare frutto. La vanagloria inquina le radici delle virtù, frenandone la

⁴⁵ CLIMACO, *La Scala del paradiso*, pp. 228-9. Sullo stretto legame tra vita attiva e contemplativa in Oriente al tempo di Climaco, si vedano T. ŠPIDLÍK, M. TENACE, R. CEMUS, *Questions monastiques en Orient*, Roma 1999, pp. 202-3; CHRYSAVGHIS, *John Climacus*, p. 29.

⁴⁶ CLIMACO, *La Scala del paradiso*, pp. 214. Cfr. MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, p. 56.

crescita e mettendone a repentaglio il raccolto. Mania di ostentazione ed elogi sono concimi che, anziché nutrire la pianta, la avvelenano progressivamente e la rendono sterile. Quando siffatte piante vengono trasferite nel deserto della disciplina ascetica, per sua natura aspro e arido, appassiscono e muoiono. Le virtù – avverte Climaco – richiedono un terreno spirituale lontano dalle contaminazioni del mondo e irrigato dalle acque pure della fede, della Parola, della carità e della disciplina.

In conclusione, le miniature tratte dal manoscritto Vaticano greco 394 dimostrano la centralità del pellegrinaggio, quale esperienza spiritualmente trasformativa per il monaco, nel trattato ascetico di Giovanni Climaco, al punto da assurgere al grado di Virtù. Nel deserto del suo cenobio, il monaco trapianta l'albero della Virtù e animato dalla santa perseveranza compie la scalata che conduce al paradiso, luogo – come cantato dal salmista – del meritato riposo.



Fig. 1. Sinai, veduta del monte Horeb e del monastero di Santa Caterina. Wikimedia, Gerd Eichmann, CC BY-SA 4.0 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sinai-Katharinenkloster-46-Nordansicht-2009-gje.jpg?uselang=it>.

Fig. 2. Sinai, secondo arco del cosiddetto 'sentiero dei gradini' con iscrizione commemorativa, databile tra sesto e settimo secolo, dell'egumeno Giovanni Climaco. Wikimedia, Grand Parc - Bordeaux, CC BY-SA 2.0 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mont_Sina%C3%AF_-_Egypte_07-12_\(7597110820\).jpg?uselang=it](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mont_Sina%C3%AF_-_Egypte_07-12_(7597110820).jpg?uselang=it).



Fig. 3. *Scala Paradisi*, fine del sec. XII, icona. Monte Sinai, Monastero di Santa Caterina. Wikimedia, pubblico dominio https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Ladder_of_Divine_Ascent_Monastery_of_St_Catherine_Sinai_12th_century.jpg?uselang=it.



Fig. 4. Giovanni Climaco, *Scala Paradisi* (Secondo gradino - Pellegrinaggio), 1080-1099. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 394, f. 14v. Disegno dell'Autore.



Fig. 5. Giovanni Climaco, *Scala Paradisi* (Terzo gradino - Pellegrinaggio e sogni), 1080-1099. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 394, f. 17v. Disegno dell'Autore.



Fig. 6. Giovanni Climaco, *Scala Paradisi* (Quarto gradino - Obbedienza), 1080-1099. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 394, f. 19r. Disegno dell'Autore.

The *Oratio* at the Accademia degli Animosi in Cremona: E. Tesauro's knowledge of emblems and *imprese* at the dawn of the *Idea*

Alessandro Benassi

Abstract *Imprese* and symbolic images were a crucial and privileged resource for Emanuele Tesauro from the beginning of his literary career. In the years when he was a young rhetoric teacher in a Jesuit college, he experimented with oratorical performances that directly addressed the subject of emblems and *imprese* and structurally developed their rhetorical implications. This paper explores these attempts, highlighting the oratorical strategies, the use of literary sources, and the theoretical implications that can be drawn from both *imprese* and emblems. The analysis will show what Tesauro borrowed from the previous tradition and how he used to write the treatise *Idea delle perfette imprese*.

Keywords Emanuele Tesauro; Emblems; Baroque Oratory

After completing his PhD in Italian Literature at the Scuola Normale Superiore, Alessandro Benassi was a Fellow at Villa I Tatti and received the *Beniamino Segre* fellowship from the Accademia dei Lincei. He deals with sixteenth- and seventeenth-century rhetoric and the relationship between the verbal code and the visual one (emblems, *imprese*, illustrated editions).

L'Oratio all'Accademia cremonese degli Animosi: sulle competenze emblematico-impresistiche di E. Tesauro all'alba dell'*Idea*

Alessandro Benassi

Riassunto L'impresa e l'immagine simbolica sono state una risorsa cruciale e privilegiata per Emanuele Tesauro già all'inizio della sua esperienza letteraria. Fin dagli anni giovanili in cui ha svolto il ruolo di insegnante di retorica in un collegio gesuitico, Tesauro ha affrontato direttamente il tema degli emblemi e delle imprese nelle sue prove oratorie e ne ha sviluppato strutturalmente le implicazioni retoriche. Il contributo esplora questi tentativi, evidenziando le strategie oratorie, l'uso delle fonti letterarie e le prospettive teoriche che dipendono da questo precoce studio di imprese ed emblemi. Questa analisi consentirà di riconoscere cosa Tesauro recuperi dalla tradizione cinquecentesca e come lo utilizzi nello scrivere il trattato dell'*Idea delle perfette imprese*.

Parole chiave Emanuele Tesauro; Emblematica; Oratoria Barocca

Dopo il PhD in Letteratura italiana alla Scuola Normale Superiore, Alessandro Benassi è stato Fellow a Villa I Tatti e titolare della Borsa *Beniamino Segre* dell'Accademia dei Lincei. Si occupa di retorica cinque e secentesca e delle relazioni tra codice verbale e codice visivo (emblematica, impresistica, edizioni illustrate).

L'Oratio all'Accademia cremonese degli Animosi: sulle competenze emblematico-impresistiche di E. Tesaurò all'alba dell'*Idea**

Alessandro Benassi

1. L'impresa dell'Accademia cremonese degli Animosi nell'Oratio giovanile

Terminati gli anni della formazione filosofica, Emanuele Tesaurò è chiamato ad assolvere gli anni di magistero come professore di retorica prima al Collegio gesuitico della Beata Vergine di Cremona nel 1618-19, e poi in quello di Brera nel 1620-21. L'esperienza, che nel *curriculum* della Compagnia è da intendersi come esame delle abilità didattiche e omiletiche dei fratelli in formazione, è per Tesaurò l'occasione ideale sia per mettere in luce le sue inclinazioni e competenze, sia per iniziare a riscuotere pubblici riconoscimenti¹. Prove di tale successo e della positiva accoglienza ricevuta a Cremona, come pure di uno specifico interesse letterario anche lontano da soggetti sacri e devozionali, che motiva tra l'altro i giudizi critici da parte dei superiori, sono i discorsi che Tesaurò pronuncia presso l'Accademia degli Animosi². Ricostituitasi nel 1606, dopo una lunga parentesi di silenzio, l'Accademia si avvia a godere, per circa un ventennio, di successo e riconoscimento pubblico³. In questa sede, dunque, Tesaurò pronuncia l'*Oratio in qua probatur Academiam cremonensem Animosorum esse verissimum*

* Questo articolo elabora e approfondisce la prima parte, abbozzata, di un intervento presentato al convegno *Stupire il mondo. Tesaurò e le arti*, organizzato dal Centro Studi delle Residenze Reali Sabaude con il patrocinio del Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino presso la Reggia della Venaria Reale, 30 novembre-1° dicembre 2023. Agli organizzatori e a questa rivista vanno i miei ringraziamenti.

¹ M. ZANARDI S.J., *Vita ed esperienza di Emanuele Tesaurò nella Compagnia di Gesù*, «Archivum Historicum Societatis Iesu», 47, 1978, pp. 3-96: 19-21.

² *Ibid.*, p. 20: Zanardi riporta un significativo giudizio dei superiori in merito al periodo cremonese: il talento di Tesaurò nella pratica letteraria e oratoria, sebbene ampiamente riconosciuto, è criticato perché troppo profano, diretto al desiderio di fama e non al bene spirituale dell'uditorio.

³ F. ARISI, *In Animosorum Cremonensium Academia dissertatiuncula historica*, in *Cremona literata, seu in Cremonenses doctrinis, & literariis dignitatibus eminentiores chronologicae adnotationes* [...] *Tomus secundus. Totum saeculum sesquimillesimum complectens, multifariam eruditionem continens* [...] *Adiecta etiam est in fine mantissa insignium musicorum, qui in illo saeculo*

Herculis templum, e la *Gigantomachia*. Discorso academico fatto nella Nobilissima Academia de' Musageti di Cremona, l'anno 1619, confluita poi nel terzo volume della successiva edizione dei *Panegirici e Ragionamenti*⁴. L'Oratio latina, invece, viene pubblicata proprio a Cremona da Zanni, poco dopo, nel 1620. Che il discorso di Tesauro risalga ai primi esordi del suo soggiorno cremonese è esplicitato da Giovan Battista Ala, accademico animoso e arcidiacono della cattedrale, che, nella lettera dedicatoria che apre il volumetto, fornisce le ragioni della stampa e ricorda i pochi anni passati dall'evento:

Quare, cum Reverendus admodum Emanuel Thesaurus e Societate Iesu orationem *annis iam elapsis* de laudibus Academiae nostrae *in studiorum suorum initio* perelegantem habuisset, cunctisque qui aderant summopere placuisset, a tali tantoque viro precibus contendendi, ut eandem ad augendam, testandamque eiusdem Academiae gloriam typis excudi non invitus pateretur⁵.

L'Oratio, che fino ad ora non è stata oggetto di analisi specifiche, interessa qui per più ragioni. Innanzi tutto, Tesauro vi sperimenta, in un'occasione di prestigio, alcuni modelli formali riconoscibili nei discorsi accademici cinquecenteschi volti a spiegare l'uso delle imprese. In secondo luogo, da un lato, tali modelli formali implicano una riflessione sulle risorse retoriche e retorico-visive delle imprese, dall'altro, il trattamento della materia, i riferimenti espliciti e allusi dimostrano una già sicura esplorazione della tradizione impresistica ed emblematica⁶. Infine, la datazione di questa esplorazione viene a sostenere – qualora ce ne fosse

sesquimillesimo florueret, Parmae, Typis Pauli Montii, 1705, pp. 258-67. E cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna 1981, IV, pp. 189-94: 189.

⁴ E. TESAURO, *Panegirici e ragionamenti del Conte D. Emanuele Tesauro [...] Volume terzo*, In Torino, Appresso Bartolomeo Zavatta, 1660, pp. 93-135. La data di pubblicazione è verosimilmente refuso per 1670, come dimostra M.L. DOGLIO, *Lettere inedite di Emanuele Tesauro*, «Lettere Italiane», 31, 3, 1979, pp. 438-62: 452.

⁵ E. TESAURO, *Oratio in qua probatur Academiam cremonensem animosorum esse verissimum Herculis templum*, Cremonae, Apud Barthol. et Haered. Barucini Zannij, 1620, pp. 3-4: «Pertanto, poiché il reverendissimo Emanuele Tesauro della Compagnia di Gesù, qualche anno fa, all'inizio del suo insegnamento, aveva tenuto un elegante discorso in lode della nostra Accademia, che era piaciuto molto a tutti coloro che erano presenti, ho pregato con grande insistenza un uomo così eminente e degno, che acconsentisse di buon grado che il discorso fosse pubblicato a stampa per accrescere e testimoniare la gloria di questa stessa Accademia», miei i corsivi.

⁶ Per le implicazioni della retorica visiva in E. Tesauro, cfr. A. TORRE, «Rimirandolo coll'occhialino». Piaga, straforo, protrato, «Testo», 58, 2009, pp. 35-56; A. BENASSI, 'La eloquenza in iscorcio'. Retorica visiva in Tesauro, «Testo», 58, 2009, pp. 9-20; e ID., *Devozione, liturgia, immagine*

ulteriore necessità – quelle fondate intuizioni di Ezio Raimondi sulla formazione e maturazione dei nuclei concettuali della teoria tesauriana, che poi sono state confermate da Maria Luisa Doglio⁷.

Per quanto riguarda il primo aspetto, è opportuno muovere dall'impresa dell'Accademia degli Animosi il cui corpo esibisce le armi impiegate da Ercole in alcuni dei suoi *labores*, vale a dire la freccia, la fiaccola e la clava, legate insieme e appese a un albero⁸. La sospensione delle armi significa la momentanea sospensione dei *labores* attivi e combattivi, in senso lato, anche da parte degli accademici a vantaggio dell'attività intellettuale praticata nel consesso accademico; allo stesso tempo, però, esporle, indica anche che esse sono sempre disponibili e pronte ad essere impiegate di nuovo. Il corpo dell'impresa è accompagnato dal motto virgiliano «IN OMNES CASUS», tratto dal dialogo di Ascanio con Eurialo prima della sortita notturna con Niso e volto a evocare la promessa solenne di una comune e solidale reciprocità degli accademici tanto nell'azione, quanto nelle occupazioni morali e intellettuali: «iam pectore toto / accipio et comitem casus complector in omnis»⁹.

Il discorso può essere sommariamente distinto in tre sequenze: un prologo ecfrastico (pp. 5-15), un *excursus* mitografico e storico (pp. 15-24), e, infine, l'analisi dell'impresa accademica (pp. 24-32). In questa terza parte, in particolare, l'impresa degli Animosi è collegata da Tesauro alle qualità dei principi dell'Accademia, della quale viene, così, a tratteggiare una storia:

Hinc enim magna mihi sese prodit Ludovici Barbovi imago primi Academiae principis in eiusdem hostes armata iaculum exertans, quo enimvero quodcunque minabitur evadet

impresistica della Croce in un ragionamento sacro di E. Tesauro, in Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinque e Seicento, a cura di E. Ardisino e E. Selmi, Roma 2012, pp. 261-271.

⁷ Cfr. E. RAIMONDI, *Una data da interpretare (a proposito del «Cannocchiale aristotelico»)*, in *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze 1982, pp. 51-75; e M.L. DOGLIO, *Introduzione*, a E. TESAURO, *Idea delle perfette imprese*, a cura di M.L. Doglio, Firenze 1975, pp. 5-27: 6.

⁸ Sull'impresa degli Animosi, cfr. MAYLENDER, *Storia*, cit., IV, p. 191; e soprattutto ARISI, *In Animosorum Cremonensium Academia*, cit., p. 259: «ecce quod, pacatis animis, Animosorum congressus animosior interpolatur [...], constructis regulis, et erecto phrenoschemate, in quo Herculis sagitta, fax, et clava robori appensae cum lemmate *In casus omnes* apparent, tali ab Hercule desumpto auspicio nostrae Urbis, ut aiunt, fundatore, perpetuo duraturam in omnes casus Unionem nobilissimam non desperarunt, eoque magis cum Hercules, Musagetes appelletur, scilicet secundum Gyraldum, et alios socius, et Dux Musarum». Su quest'ultima *auctoritas* mitografica, cfr. L.G. GIRALDI, *Huic libello insunt Herculis Vita. Eiusdem De musis syntagma denuo reconcinatum & auctum...*, Basileae, Apud Michaellem Isingrinium, 1539, p. 70.

⁹ Verg., *Aen.*, 9, 276-7, e cfr. con *variatio* anche il poco successivo v. 292.

[...]. Inde Maximilianum Trecchum ingentem Herculis facem iam inflammata Hydra in coelum praeferentem video. Hac enim praevia non se modo, sed alios ad gloriae Templum cautus incitavit. Illinc Ferrantem Magium, qui prudenter callidus *pennis non homini datis* (ut inquit Poeta) sese erigit, quamcumque praedam virtutum, gloriaeque viribus ac industria venaturus. Hinc Hieronymum Schinchinellum, qui ex avorum non exoleta clava reviviscens, quasi quidem reparatae stirpis novus surculus, truditur e sicco tanta ubertate, ut Academiae studiosos omnes crescat coronaturus¹⁰.

Tesauro attribuisce la freccia, la fiaccola e la clava (che germoglia e genera un nuovo albero rigoglioso)¹¹ rispettivamente a Ludovico Barbò, marchese di Soresina e primo principe dell'Accademia nel 1568, a Massimiliano Trecchi, principe nel 1609, a Gerolamo Schinchinelli, principe nel 1613¹². Inoltre, egli si riferisce a Ferrante Maggi, principe nel 1611, attraverso la citazione dei versi oraziani che, pur descrivendo il volo di Dedalo, mi pare possano rinviare, comunque, per attrazione della memoria poetica, alle fatiche di Ercole: «Expertus vacuum Daedalus aera / *pennis non homini datis*; / perrupit Acheronta Hercules labor»¹³. Subito oltre il passo qui riportato, Tesauro menziona poi Alessandro Crotta, principe nel 1615, che viene simbolicamente definito dalla leontè, la pelle del leone nemeo indossata da Ercole. L'impresa delle armi e, per dilatazione del campo figurale, gli attributi iconografici tipici dell'eroe si applicano ai principi dell'Accademia, ai meriti e alle virtù loro ascrivibili, e coinvolgono per estensione tutti gli altri membri. In questo modo Tesauro dimostra come ogni qualità del singolo accademico si sussuma nell'Accademia degli Animosi, che, a sua volta, nella sua interezza sincronica e diacronica, si rispecchia e si racconta in quel segno

¹⁰ TESAURO, *Oratio*, cit., pp. 25-6: «Da ciò si manifesta chiaramente davanti a me la maestosa figura di Ludovico Barbò, primo principe dell'Accademia, armato di lancia contro i nemici dell'Accademia, poiché con essa, qualunque minaccia sarà respinta [...]. Vedo di là Massimiliano Trecchi con la magnifica torcia di Ercole già accesa, innalzata verso il cielo contro l'idra: preludio che non solo egli stesso, ma anche altri, saggiamente incitati, si avviano al Tempio della gloria. Vedo da quella parte Ferrante Maggi, che, prudentemente avveduto, si eleva con penne non date all'uomo (come dice il Poeta), cacerà con forza e zelo qualunque preda della virtù e della gloria. Vedo qui Gerolamo Schinchinelli, che risorgendo dal tronco non consumato degli avi, quasi nuovo germoglio di una stirpe restaurata, si fa strada dalla secca radice con tanta fecondità da crescere per coronare tutti gli studiosi dell'Accademia».

¹¹ Cfr. GIRALDI, *Herculis Vita*, cit., p. 11: «Alii clavam ipsam ex oliva, et trinodem fuisse contendunt: eandem et refluisset Pausanias scribit».

¹² Su questi e sui successivi principi degli Animosi, cfr. ARISI, *In Animosorum Cremonensium Academia*, cit., pp. 258-9; e MAYLENDER, *Storia*, cit., IV, pp. 193-4.

¹³ Hor., *Carm.*, I, III, 34-6.

impresistico e nella più generale immagine erculea. La giusta analisi di Giovanni Pozzi sulla natura dell'impresa accademica che «finiva in questo modo per essere un'autobiografia 'in nuce' [...], un 'exemplum' concentrato la cui esemplarità aveva come termine l'accademico, ma era fornita dalla sola accademia», consente di confrontare la strategia argomentativa di Tesauro con simili fenomeni riconoscibili in contesti accademici del secondo Cinquecento come la Crusca o l'Accademia bresciana degli Occulti¹⁴. Ed è proprio con l'esperienza degli Occulti che si possono stabilire paragoni particolarmente pertinenti. Nel *Discorso intorno al Sileno* con cui si aprono le *Rime de gli Academici Occulti*, Bartolomeo Arnigio spiega che tale impresa accademica è «indicio o dimostramento della commune sua intenzione», che essa serve, cioè, a rappresentare il proposito comune dell'intera sodalità¹⁵. Una interessante rielaborazione del medesimo concetto si legge anche nella *Realtà e perfezione delle imprese* di Ercole Tasso. Un capitolo di questo trattato, che come le *Rime de gli Academici Occulti* è più che verosimilmente disponibile a Tesauro, è dedicato proprio all'analisi e discussione della teoria impresistica di Arnigio. Non a caso, dunque, proprio qui Ercole Tasso commenta la pratica accademica delle imprese: «quell'adunanza, che di molti è ad un fine composta, come le Academie sono, non riceve numerale distintione, ma raccogliesi sotto il capo dell'unità, sì che il senso delle loro imprese non dirassi di molti, ma d'una sola Academia di quelli composta»¹⁶. Mi pare che la modalità argomentativa seguita da Tesauro in questa parte dell'*Oratio* dispieghi

¹⁴ G. POZZI, *Imprese di Crusca*, in *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, pp. 349-81: 369. Per le imprese di Crusca, cfr. anche R.P. CIARDI e L. TONGIORGI TOMASI, *Le Pale della Crusca. Cultura e simbologia*, Firenze 1983. Sull'Accademia degli Occulti, cfr. I. GIANFRANCESCHI, *L'Accademia degli Occulti*, in *Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo*, a cura di M. Pegrari, Brescia 1988, pp. 287-92; e L. BISELLO, «Di minute scintille un grande fuoco». *Parabola storica e testuale dell'Accademia degli Occulti (Brescia 1564-83; denuo flor. 1622-30)*, in *Cenacoli. Circoli e gruppi letterari, artistici, spirituali*, a cura di F. Zambon, Milano 2007, pp. 220-45.

¹⁵ B. ARNIGIO, *Discorso intorno al Sileno. Impresa degli Academici Occulti*, in *Rime de gli Academici Occulti con le loro imprese et discorsi*, In Brescia, Appresso Vincenzo di Sabbio, 1568, cc. **1r-**3r: **1v. Sull'impresa del Sileno, cfr. M. A. RIGONI, *Una finestra aperta sul cuore (Note sulla metaforica della 'Sinceritas' nella tradizione occidentale)*, «Lettere Italiane», XXVI, 4, 1974, pp. 434-58; S. MAFFEI, *Svelare e occultare la verità: il Sileno di Alcibiade e le imprese dell'Accademia degli Occulti di Brescia*, «Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.», 2019, pp. 147-67; G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano 2008, pp. 1-31; e L. BOLZONI, *La finestra aperta sul cuore*, in *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995, pp. 154-64.

¹⁶ E. TASSO, *Della realtà e perfezione delle imprese*, Bergamo, Per Comino Ventura, 1612, p. 133.

esattamente l'implicazione concettuale di queste definizioni, che riconducono il senso dell'identità di ogni membro all'unità dell'intenzione accademica.

La dinamica transmediale attiva tanto nelle *Rime de gli Accademici Occulti* quanto, seppur con minore eleganza, efficacia e continuità, nella giovanile composizione dell'*Oratio in qua probatur Academiam cremonensem Animosorum esse verissimum Herculis templum* può confermare questa lettura. Il ricco frontespizio figurato delle *Rime*, opera di Bartolomeo da Brescia, *excud.*, mostra la statua del sileno con lo sportello sul petto grazie al quale sarebbe possibile accedere all'interna statua del *deus absconditus*, circondata da un ovale e accompagnata dalle statue di Apollo ed Ercole. La calcografia, che occupa pressoché l'intero specchio della pagina dell'*in 4º*, presenta così quell'impresa che viene poi spiegata nell'introduzione di Arnigio e il cui senso unitario agisce sulla successiva raccolta di rime, ovvero sulle singolarità accademiche. L'impresa, il discorso e i testi poetici entrano in una complessa relazione reciproca che mobilita codici differenti (visivo e verbale), generi differenti (illustrazione, prosa e poesia), e spazi differenti (frontespizio, paratesto e testo). In questo modo, il proposito dell'Accademia degli occulti si moltiplica e declina nei vari accademici che, a loro volta, rivelano la loro intima consonanza con quell'idea. Prescindendo dall'effettiva performance oratoria di Tesauro e perciò dalla funzione deittica che l'immagine fisica dell'impresa può aver assolto nella specifica situazione del discorso, e limitando il confronto alla materialità del testo a stampa, si deve osservare che l'impresa dell'Accademia degli Animosi, riprodotta senza alcun fregio e ornamento, occupa uno spazio importante ma circoscritto del frontespizio dell'*Oratio* (Fig. 1)¹⁷. La semplicità dell'esecuzione tipografica non inficia tuttavia l'efficacia del legame che anche in questo caso si realizza tra illustrazione e testo. Infatti, l'argomentazione che Tesauro svolge nella parte del discorso ora analizzata innesca un significativo rapporto di collaborazione tra impresa e discorso, così che, da un lato, il testo rinvia all'immagine che, a sua volta, riverbera nel testo, e, dall'altro, l'impresa mostra l'Accademia e contemporaneamente compendia gli accademici. Ciò è reso particolarmente evidente dalla costruzione del passo, tutto retto da un unico «video», da cui dipendono i nomi dei principi in accusativo («Maximilianum Trecchum», «Ferrantem Magium», «Hieronymum Schinchinellum»), introdotti dagli avverbi locativi in inizio di periodo («Inde», «Illinc», «Hinc»): lo sguardo di Tesauro muove sui dettagli dell'impresa così da evocare gli accademici *in*

¹⁷ Non credo, dunque, che l'impresa possa essere interpretata come marca tipografica. Il database MAR.T.E. della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma rubrica quale marca tipografica di Bartolomeo e Barucino Zanni la «Speranza [...]». In una cornice figurata. Motto su un nastro: Spero in Deo».

absentia, e coinvolge il lettore, che con lui viene a identificarsi, dirigendone l'attenzione. Tale strategia, qui adottata in forma seminale e ampiamente sviluppata e amplificata in seguito, caratterizzerà profondamente la successiva produzione omiletica ed encomiastica di Tesauro, dove i concetti metaforico-impresististici saranno declinati e verificati nelle vicende biografiche dei soggetti sacri o profani trattati¹⁸.

2. L'ecfrasi di Ercole Ogmio

Nella prima parte dell'*Oratio*, invece, Tesauro sviluppa una serie di motivi che, per selezione e stile, consentono di comprendere meglio la dinamica della retorica visiva che agisce poi nel seguito del testo, vale a dire nell'*explicatio* dell'impresa, e, soprattutto, permettono di apprezzare la competenza impresistico-emblematica che egli dimostra di avere già acquisito a quest'altezza: la macro-tematica erculea è invariata, ma affrontata a partire da una topica diversa. Tesauro, infatti, prende le mosse dall'ecfrasi della celebre immagine di Ercole Ogmio, che già dall'*Umanesimo* gode di una grande fortuna¹⁹. E prima ancora dell'ecfrasi vera e propria, Tesauro fornisce una descrizione del tempio celtico in cui egli figura che l'immagine fosse conservata. Tesauro aggiorna la consolidata tradizione luciana dell'ecfrasi di Ogmio, la cui eloquenza supera perfino la forza fisica, introducendo questa contestualizzazione architettonica: ciò gli consente di presentare già nelle primissime pagine dell'*Oratio* una serie di motivi e stilemi che sono poi ripresi e approfonditi: «Tanta demum operis elegantia, situsque

¹⁸ Cfr. G. POZZI, *Introduzione*, a G.B. Marino, *Le Dicerie sacre e la Strage de gl'innocenti*, Torino 1960, pp. 13-65: 64: «Per ciò che riguarda la tematica e la sistemazione di tutta la predica entro un concetto matrice, è certo la predica del Seicento sarà in linea di massima condotta sulla metafora continuata, e che [...] le prediche saranno quasi sempre munite del titolo simbolico della metafora centrale»; V. RICCI, *A proposito di oratoria sacra nel Seicento: la predica a concetto*, «Convivium», XXXIV, 6, 1966, pp. 624-32. Sull'oratoria sacra tesauriana, cfr. A. TORRE, «Vermiglie et aperte serbò». Memoria ed etimologia, metafora e simbolo in un panegirico del Tesauro, «Lettere Italiane», 59, 3, 2007, pp. 352-80; e L. GIACHINO, «Per la causa del Cielo e dello Stato». I panegirici per San Maurizio e la Sindone, in «Per la causa del Cielo e dello Stato». Retorica, politica e religione nei Panegirici sacri del Tesauro, Alessandria 2012, pp. 1-30; e più in generale, E. ARDISSINO, *Rassegna di studi sulla predicazione post-tridentina e barocca (1980-1996)*, «Lettere Italiane», XLIX, 1997, 3, pp. 481-516. Sugli specifici rapporti costitutivi tra impresa e predicazione, cfr. EAD., *Il Barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini, scienza*, Città del Vaticano 2001.

¹⁹ LUCIANUS SOPHISTA, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Torino 1994, pp. 118-125. E cfr. E. MATTIOLI, *Luciano e l'umanesimo*, Napoli 1987.

amoena aptitudine, quasi in eo non templo, sed theatro, ars et natura, alternis provocatae libellis, quantumcumque utraque valeret, dimicarint»²⁰. Tramite la *correctio* («in eo non..., sed...»), Tesauro mette a confronto il tempio, luogo di culto, e il teatro, spazio di immagini e di parole pronunciate, così da sottolineare tanto il potere e l'efficacia del dipinto conservato nel santuario pagano, quanto la retorica visiva che contraddistingue il discorso²¹.

Inoltre, credo che così egli attivi, contestualmente e simultaneamente, due metaforiche diffuse nella cultura letteraria fin dalla seconda metà del Cinquecento. *Sub specie templi*, facendo riferimento ai criteri e ai processi propri dell'espressione artistica, il discorso viene a suggerire il modello del 'tempio della pittura'²². *Sub specie theatri*, il discorso produce lo scambio di ruoli tra ciò che è oggetto della visione, vale a dire l'immagine di Ercole, e chi è spettatore dell'immagine stessa, come, nella situazione del discorso, gli Accademici Animosi²³. In questo modo, dunque, Tesauro adotta una strategia funzionale sia a predisporre l'ecfrasi dell'immagine di Ercole Ogmio, sia la successiva identificazione del tempio con la stessa Accademia degli Animosi. L'oscillazione tra due polarità alternative e combinate si riflette anche nel corollario coerente di topiche che si dispiegano nella presentazione del tempio, quale il confronto agonale tra antichi e moderni intrecciato a quello tra arte e natura, e si manifesta nell'andamento stilistico, marcato da quelle figure retoriche «di opposizione» che, come è stato bene indagato, saranno cifra specifica della prosa tesauriana più matura²⁴:

²⁰ TESAURO, *Oratio*, cit., p. 5: «Il luogo era di tanta elegante maestria e graziosa disposizione, come se in esso (non un tempio ma un teatro), arte e natura, provocate da alterni avvisi, si siano combattute con quanta forza ciascuna aveva».

²¹ Sull'interpretazione metaforica del teatro nella cultura del Seicento, cfr. almeno A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma 2000, pp. 82-6; J. ROUSSET, *La littérature de la l'âge baroque en France. Circe et le paon*, Paris 1953, pp. 28-31.

²² Cfr. C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. Idea del tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, pref. di M. Praz, Firenze 2014. E cfr. anche G.B. MARINO, *Il tempio*, a cura di G.P. Maragoni, Manziana 2021. L'importante introduzione al testo, nonostante la differenza di genere letterario, mette bene a fuoco la tradizione del motivo e la costruzione visiva del testo, in cui Marino modella l'invenzione del tempio «col trasformarne lo statuto, volgendola infatti da metafora di rango iperbolico a protrato e minuto *tableau*» (MARAGONI, *Introduzione* a G.B. Marino, *Il tempio*, cit., pp. 7-33: 12).

²³ Cfr. J.A. MARAVALL, *L'immagine del mondo e dell'uomo*, in *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna 1985, pp. 249-287: 255-7.

²⁴ Recupero ed estendo la definizione di «Metafora di OPPOSIZIONE» da E. TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serue a tutta l'arte oratoria*,

Atqui cum multa in eo fano tam praeclara occurrebant, ut portentosam Romanorum munificentiam, *aut expresserint imitando, aut superando depresserint*, tum vero nihil memoria dignius, atque conspectu fuit, quam quod in eo armamentario Herculis *arma turpi Monstrorum sanguine pulcherrima, in pace*, ac pulvere formidata cernebantur; ac ipsius quidem Herculis adspectabile simulacrum, quod non modo intuentium oculos venustate, sed Animos arcanis mysteriis ita morabatur, *ut ab effictio Hercule non ficti penderent homines, et ab inanimato illo signo vivi oculi tenerentur*²⁵.

Nell'argomentazione di Tesauo, il tempio-teatro celtico riesce a esprimere, grazie all'imitazione, la grandezza architettonica della classicità romana, e, contemporaneamente, a svilupparla perché l'ha superata²⁶. In questo modo egli definisce, sul limite del paradosso, la natura intemporale dell'edificio: è il segno di una sospensione cronologica, stilistica e culturale volta a preservare il significato simbolico del luogo e restituire pienamente il potere dell'immagine²⁷. Grazie all'antitesi di frase del primo periodo («*aut expresserint imitando, aut superando depresserint*»), intensificata dalla disposizione a chiasmo e

lapidaria, et simbolica esaminata co' principii del diuino Aristotele, In Torino, Per Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 292. Sull'importanza dell'antitesi nella teoresi e nella scrittura tesauriana, cfr., innanzi tutto, la rigorosa analisi di P. FRARE, «*Per istraforo di prospettiva*». *Il Cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma 2000, pp. 55-84: 70-9. Si tengano presenti inoltre: G. POZZI, *Note prelusive allo stile del Cannocchiale Aristotelico*, «Paragone», IV, 46, 1953, pp. 25-39; G. WEISE, *Il motivo stilistico dell'antitesi nell'arte e nella letteratura del manierismo e del barocco*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», XXXIX, 1974, pp. 69-86; e S. BOZZOLA, *Appunti per un'analisi stilistica del «Cannocchiale aristotelico»*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di T. Matarrese, M. Praloran e P. Trovato, Padova 1997, pp. 153-72.

²⁵ TESAURIO, *Oratio*, cit., pp. 5-6: «Ebbene, come in quel santuario si trovavano molte cose così eccellenti, che *o avevano imitato* la prodigiosa magnificenza dei Romani, *o l'avevano sbaragliata superandola*, così nulla era certamente più degno di memoria e di vista, che il fatto che in quell'arsenale si vedevano le armi di Ercole, *bellissime dell'immondo sangue dei Mostri, temute in pace* e nella polvere; e l'immagine mirabile dello stesso Ercole, che non solo incantava gli occhi di coloro che la guardavano con la sua bellezza, ma anche gli animi con segreti misteri, *così che gli uomini non finti sembravano pendere dal finto Ercole, e gli occhi vivi erano trattiene da quell'effigie inanimata*», miei i corsivi.

²⁶ Cfr. H. BARON, *The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship*, «Journal of the History of Ideas», 20, 1, 1959, pp. 3-22.

²⁷ Cfr. A. NAGEL e C.S. WOOD, *Plural Temporality of the Work of Art*, in *Anachronic Renaissance*, New York 2010, pp. 7-19; e D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 1993.

dall'*annominatio* con mutamento organico del corpo della parola, Tesauro crea dunque un'esitazione intellettuale tra *imitatio* e *superatio*²⁸. In tale antitesi, inoltre, egli condensa le categorie fondamentali attorno cui ruota il dibattito *de imitatione* fin dal Quattrocento²⁹. E colpisce la precisa scelta terminologica che oppone l'imitazione al superamento. Una scelta simile si legge, ad esempio nella prolusione di Lorenzo Valla al suo ultimo corso di retorica, dove, secondo Michael Baxandall, l'umanista propone una compiuta 'teoria della cultura' che, mettendo in rapporto letteratura e arte, individua nelle fasi dell'*imitatio*, *aemulatio* e *superatio*, il processo di acquisizione e sorpasso dei modelli, per descrivere così «il processo artistico come funzione dell'interagire sociale»³⁰. Nella trattatistica letteraria cinquecentesca, tuttavia, la *superatio* non compare esplicitamente, e il dibattito ruota intorno all'*imitatio* e all'*aemulatio*, che non è priva, talora, di implicazioni profondamente agonistiche³¹. Il confronto di letteratura e arti proposto da Aristotele alla fine della *Poetica* ed efficacemente

²⁸ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna 1969, pp. 147-50 per quanto riguarda l'*annominatio*, e pp. 209-12 per l'*antitheton*.

²⁹ Cfr. F. ULIVI, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano 1959; G. W. PIGMAN, *Versions of Imitation in the Renaissance*, «Renaissance Quarterly», 33, 1, 1980, pp. 1-32; e M.L. McLAUGHLIN, *Literary imitation in the Italian Renaissance. The theory and practice of literary imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford 1995. Si tenga inoltre presente T.M. GREENE, *Sixteenth-Century Quarrels: Classicism and the Scandal of History*, in *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven-London 1982, pp. 171-96 per le implicazioni ermeneutiche del mio discorso.

³⁰ L'*Oratio habita in principio sui studii die 18 Octobris 1455* si legge ora nel testo stabilito e tradotto da M. Campanelli, in L. VALLA, *Orazione per l'inaugurazione dell'anno accademico 1455-1456*. Atti di un seminario di filologia umanistica, a cura di S. Rizzo, Roma 1994, pp. 192-201: 194: «Nanque ita natura comparatum est, ut nihil admodum proficere atque excrescere queat, quod non a plurimis componitur, elaboratur, excolitur, praecipue emulantibus invicem et de laude certantibus. Quis enim faber statuarius, pictor item et ceteri, in suo artificio perfectus aut etiam magnus extitisset, si solus opifex eius artificii fuisset? Alius aliud invenit, et quod quisque in altero egregium animadvertit id ipse imitari, emulari, superare conatur», miei i corsivi. E cfr. M. CAMPANELLI, *L'Oratio e il 'genere' delle orazioni inaugurali dell'anno accademico*, *ibid.*, pp. 25-61; e M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano 2018, pp. 154-62: 161. Questo passo di Valla è ricordato anche da A. GRAFTON, *Defenders of the Text. The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800*, Cambridge-London 1994, p. 197, che propone un confronto con la digressione di Vell. Pat., I, 16-17.

³¹ Cfr. G. PICO DELLA MIRANDOLA e P. BEMBO, *Le epistole De imitatione*, a cura di G. Santangelo, Firenze 1954.

reso dalla traduzione latina di Vincenzo Maggi («*exemplar enim ipsum superare oportet*»), è invece all'origine di un'attenta elaborazione da parte della trattatistica d'arte, che offre così il contesto migliore per comprendere la scelta di Tesauro³². In questa tradizione parallela alla trattatistica poetico-retorica, dunque, e coerentemente al modello del 'tempio della pittura' cui ho fatto riferimento, da Dolce a Lomazzo fino a Marino, l'imitazione come principio fondamentale dell'arte si affianca quasi immancabilmente alla manifestazione del progressivo sviluppo e miglioramento dell'arte stessa³³. Con l'opposizione iniziale, oltre ad accennare a questa prospettiva, Tesauro imbastisce una strategia stilistica che si

³² ARIST., *Po.*, 1461 b 9-15; e V. MAGGI e B. LOMBARDI, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes...*, Venetiis, In officina Erasmiana, Vincentii Valgrisi, 1550, pp. 189, mio il corsivo. Sull'opposizione tra *imitatio* e *superatio*, cfr. G. POCHAT, *Imitatio und Superatio - das Problem der Nachahmung aus humanistischer und kunsttheoretischer Sicht*, in *Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag*, hrsg. von J. Meyer zur Capellen und G. Oberreuter-Kronabel, Hildesheim 1987, pp. 317-35; 328-9. Per quanto riguarda il *topos* del *certamen artis et naturae*, cfr. A. COLASANTI, *Gli artisti nella poesia del Rinascimento, fonti poetiche per la storia dell'arte italiana*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 27, 1904, pp. 193-220, e A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino 1979, pp. 105-6.

³³ L. DOLCE, *Dialogo della pittura intolato l'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960-1962, 3 voll., I, pp. 141-206: 172: «Deve adunque il pittore procacciar non solo d'imitar, ma di superar la natura. Dico superar la natura in una parte; ché nel resto è miracoloso, non pur se vi arriva, ma quando vi si avvicina»; e cfr. R.W. LEE, «*Ut Pictura Poesis*». *The Humanistic Theory of Painting*, «The Art Bulletin», 22, 4, 1940, pp. 197-269. E, per esempio, G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, in *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1973-1974, 2 voll. I, pp. 7-373: 250: «Polidoro da Caravaggio, con occhio sì acuto, che di vinti anni ch'egli aveva quando si pose ad apprendere la pittura, in quattro o cinque anni superò di forza, di disegno, d'invenzione et in tutte le parti del chiaro e scuro, universale, qualonque era stato degli antichi e de' moderni pittori»; e cfr. A. PARIS, *Sistema e giudizi, nell'«Idea» del Lomazzo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. II, 23, 1/2, 1954, pp. 187-196: 189: «Anche l'affermazione che l'arte possa superare la natura si trova già nel Vasari, ma nell'«Idea» questo concetto viene presentato in una nuova forma e sistematizzato». Infine, nella *Pittura*, Marino propone l'idea di uno sviluppo artistico il cui perfezionamento è raggiunto progressivamente. Tuttavia, un momento di vero e proprio superamento è riferito, per quanto riguarda l'arte antica, ad Apelle; cfr. G.B. MARINO, *Dicerie sacre*, a cura di E. Ardissono, Roma 2014, pp. 76-77: «la speranza, ne' pittori terreni è difettosa, perciò che la pittura non in un tempo solo, né da una sola persona ebbe perfezione, ma da molti e a poco a poco ricevette accrescimento. [...] Apelle finalmente, secondo l'universale opinione, gli andati e i futuri superò tutti e recò l'arte al sommo dell'eccellenza».

dispiega poi coerentemente in tutto il passo, con una ulteriore serie di antitesi che ottengono un marcato effetto accumulativo³⁴. Le antitesi di gruppi di parole («arma» / «in pace»; «turpi Monstrorum sanguine» / «pulcherrima») sono dirette a mostrare gli oggetti descritti, a enfatizzarne l'evidentia e la memorabilità, e, infine, a simulare un andamento ragionativo e quasi sillogistico che si amplifica nell'argomentazione finale³⁵. La connessione tra l'immagine e i suoi spettatori si esprime qui in una duplice antitesi di parole disposta a parallelismo («ab efficto Hercule non ficti penderent», «ab inanimò illo signo vivi oculi tenerentur»), che quasi confonde lo statuto di realtà della prima e dei secondi, per ribadire il possibile ribaltamento tra le due entità. Con quest'efficace costruzione, Tesauro ribadisce la specifica funzione emotiva del contesto teatrale – quasi una eco delle giovanili memorie agostiniane sugli *spectacula theatrale* –, e avvalorare la funzione specifica dell'immagine che si accinge a descrivere³⁶:

Erat ea forma, qua tantum Heroem maxime decebat, crine incondito atque neglecto, toroso brachio, ferino paludamento, asperiori quidem vultu, oculis tamen intra palpebrarum nimbos fulgurantibus; pede ad gradum, gradu ad fugam ita concitato, perinde videretur suadere commeantibus, posse quidem sese e templo fugere si vellet, non tamen velle. Illud unum, et maiorem mihi admirationem, et incredibilem inter artificis manum, atque ingenium aemulationem excitat: quod exigua ille catenula, sive ex auro, sive ex electro, numerosam advenarum multitudinem ducebat ad sese auribus alligatam, quae non modo nullo renisu ductorem sequebatur, verum etiam festina alacritate antevertentes³⁷.

Come ho già detto, esclusa l'aggiunta della contestualizzazione architettonica, funzionale a stabilire la successiva equivalenza del tempio con lo spazio

³⁴ BOZZOLA, *Appunti per un'analisi stilistica*, cit., p. 160.

³⁵ Arist., *Rh.*, III, 9, 1410 a 20-23; e III, 10, 1410 b 35-36. Cfr. G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Anatomia del Barocco*, Palermo 1987, p. 29: «la contrapposizione infatti facilita l'apprendimento di un rapporto».

³⁶ August., *Conf.*, III, 2, 2.

³⁷ TESAURO, *Oratio*, cit., p. 6: «Aveva quella figura che si addiceva solo a un così grande eroe, con i capelli sciolti e trascurati, il braccio muscoloso, il mantello ferino, il viso davvero più ruvido, ma con gli occhi sfolgoranti tra le palpebre; con il piede così pronto al passo e il passo alla fuga, che sembrava suggerire a coloro che si avvicinavano che avrebbe potuto davvero fuggire dal tempio se avesse voluto, ma che tuttavia non voleva. C'è una cosa che mi suscita un'ammirazione ancora maggiore, e un'incredibile emulazione tra la mano e l'ingegno dell'artista: che egli con una catenella, o d'oro o di ambra, conducesse a sé una moltitudine numerosa legata alle orecchie, che non solo seguiva la guida senza opporre alcuna resistenza, ma addirittura lo anticipava con fretta ed entusiasmo».

dell'Accademia, Tesauro segue il modello fornito da Luciano di Samosata, enfaticamente quei dettagli che rendono l'immagine viva e in movimento, come, ad esempio, la progressiva *gradatio* motoria («*pede ad gradum, gradu ad fugam*»)³⁸. Davanti all'evidenza e vivezza di questa icona votiva che è anche ritratto dell'eroe, identificato e qualificato dai suoi attributi specifici, gli spettatori sono assimilati alla folla che, nella pittura, è guidata dalle catene dell'oratoria erculeale³⁹. E, allo stesso tempo, come tali spettatori collaborano a generare il senso dell'immagine, così gli ascoltatori del discorso, ossia il pubblico di Tesauro, sono direttamente coinvolti nell'effetto della retorica ecfrastica⁴⁰. Il processo di identificazione così preparato si realizza compiutamente nel momento in cui Tesauro esplicita il confronto tra il tempio fittizio, la città e la stessa Accademia cremonese, e risolve definitivamente il paragone attualizzato tra antichi e moderni. Nella valutazione autoptica di Tesauro, infatti, la meraviglia generata dall'immagine tradizionale di Ogmio perde di forza a tutto vantaggio dell'inveramento del retaggio erculeo di Cremona:

Verum enim vero, ubi Herculeam hanc vestram Urbem primum attigi, magnum Italiae lumen, Heraclidarum veram sedem, Amazonum patriam, pietatis delictum, ubertatis aut filiam aut parentem; tum vero quantum apud me Celtici Templi fama acquisivit fidei, tantumdem amisit admirationis. Vidi [...] Herculis novum quidem, sed antiquorum laude sublimius templum, vidi illa IN CASUS OMNES, paratissima armamenta, vidi tot Hercules, quot huius Templi animosos mystes, qui meas non dicam aures, sed animum, mentemque arcano sapientiae, humanitatis doctrinarum nodo tam apte manciparunt; *ut cum mihi iam praeter unam linguam liberum supersit nihil, haec ipsa in huius Animosi Herculis laudationem, non animose modo currere, sed animum ipsum praecurrere videatur*⁴¹.

³⁸ La formula topica delle "immagini viventi che respirano" è indagata come archetipo di una concezione artistico-magica da E. KRIS e O. KURZ, *L'artista mago*, in *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Torino 1934, pp. 60-88. Definisce il principio della verosimiglianza nell'arte antica, a partire dalla sua narrazione mitologica, E.H. GOMBRICH, *Il potere di Pigmalione*, in *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, London 1978, pp. 98-116; e ID., *Lo stile "all'antica": imitazione e assimilazione*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano 2003, pp. 132-8.

³⁹ Cfr. J. POPE-HENNESSY, *Image and Emblem*, in *The Portrait in the Renaissance*, Princeton 1979, pp. 205-56: 238: «Portraits accompanied by emblems about on portraits in an ideal character». E sugli attributi simbolici nel ritratto, cfr. anche E. POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino 2002, pp. 76-80.

⁴⁰ J. SHEARMAN, *Uno spettatore più coinvolto*, in *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. «Only connect...»*, Milano 1995, pp. 10-57: 56: «questo spettatore non solo completa [...], ma egli diventa anche corresponsabile del suo funzionamento estetico».

⁴¹ TESAURO, *Oratio*, cit., pp. 6-7: «Quando ho raggiunto per la prima volta questa vostra città

Con intento encomiastico, Tesauro legge la conferma dell'origine di Cremona, e della sua mitica fondazione erculeea, nella sua storia più recente, attestata tanto dall'esperienza dell'Accademia, quanto nei più generali successi letterari e artistici della città⁴². È un modello che si riconosce anche nell'altro discorso accademico cremonese, la *Gigantomachia*. Anche in questo caso, infatti, sono proprio la corrispondenza tra città e Accademia e la finalità encomiastica diretta a entrambe, a motivare e giustificare la scelta del tema erculeo del discorso:

sicome in questa herculea città saviamente sacraste l'heroica vostra Academia al dotto et bellicoso nume di Hercole Musagete, così mi havete somministrato argomento di celebrar le glorie del vostro heroe, che incoronò le sue fatiche con la famosa vittoria contra i Giganti, i quali senza l'implorato suo aiuto erano invincibili et immortali⁴³.

Nell'*Oratio*, inoltre, colpisce l'opaca definizione di «Amazonum patria», con cui Tesauro può verosimilmente alludere a Sofonisba Anguissola, figlia di Amilcare, importante notabile cremonese e accademico animoso⁴⁴. Divenuto, dunque, spettatore dell'immagine aggiornata del tempio dell'Accademia degli Animosi, Tesauro dichiara di esserne completamente soggiogato, e spiega la dinamica psicologica e fisica grazie alla quale l'immagine ottiene il suo effetto in termini del tutto simili a quelli con cui Lomazzo nel *Trattato dell'arte della pittura* elabora il processo che lega insieme non solo la visione e la memoria, ma anche

erculea, grande splendore d'Italia, autentica dimora degli Eraclidi, patria delle Amazoni, delizia della pietà, figlia o genitrice dell'abbondanza, allora davvero la reputazione del Tempio dei Celti perse tanta della mia ammirazione quanto credito si era guadagnata. Vidi [...] un tempio di Ercole, nuovo ma più sublime della lode degli antichi, vidi tutte le armi pronte per ogni evenienza, IN CASUS OMNES, vidi tanti Ercole, quanti animosi adepti di questo Tempio, che non solo hanno legato le mie orecchie, ma anche legato la mia anima e la mia mente con un nodo di saggezza e insegnamenti così abilmente che, anche se ora non mi rimane nulla di libero se non la sola lingua, sembra che non solo corra animosamente nella lode di questo animoso Ercole, ma che addirittura superi il mio stesso animo», miei i corsivi.

⁴² Sulle origini erculee di Cremona, cfr. A. CAMPI, *Cremona fidelissima città, et nobilissima colonia de Romani, rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali, de i duchi, et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite*, In Cremona, In casa dell'auttore, Per Hippolito Tromba, & Hercoliano Bartoli, 1585, p. 1.

⁴³ TESAURO, *Gigantomachia. Discorso academico*, cit., p. 96.

⁴⁴ Sul riferimento alla fama artistica di Anguissola, cfr. V. GUAZZONI, *Pittura come poesia. Il grande secolo dell'arte cremonese*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Azzano San Paolo 2006, pp. 350-415: 383. E cfr. A.M. ROMANINI, s.v. *Anguissola* (*Angussola, Anguisciola*), *Sofonisba*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, 1961, pp. 321-4.

la volontà⁴⁵. Quest'irresistibile forza psicagogica viene efficacemente tradotta nella clausola finale del passaggio, in cui ancora si fa ricorso a un'*annominatio* a mutamento organico: la ripetizione di «animus» e dei suoi derivati aggettivali e avverbiali ricorda ed esibisce necessariamente il nome dell'Accademia, e, allo stesso tempo, ribadisce la dimensione totalizzante, tanto in senso fisico quanto intellettuale, del proposito accademico rappresentato dal modello erculeo. Il senso di tale proposito pare poi dilatarsi, accogliendo anche quell'uditorio potenziale cui si allude nell'*exhortatio* indirizzata alla gioventù cremonese. Quegli stessi studenti che Tesauro ha il compito di educare sono, infatti, figli di quel pubblico che lo sta ascoltando:

[mihi] tamquam Chironi, vestra haec germina, vestra viscera (parvos dicam Hercules) in eloquentia informandos tradidistis. Illi [...] videbunt hodierna die Herculem illum iam victoriis gradiorem cui sese conforment; videbunt Herculis arma illa fortiora quae firmiori demum brachio sustentare debeant, *cum stylus in telum, calamus in clavam excreverit* [...]. Erit igitur, auditores, meae orationis argumentum CREMONENSEM ANIMOSORUM ACADEMIAM VERISSIMUM HERCULIS TEMPLUM ESSE⁴⁶.

La facile attrazione paronimica («stylus in telum, calamus in clavam»), quasi tema di una *exercitatio* scolastica, intende suggerire l'impegnativo percorso didattico e formativo degli studenti all'interno del collegio. Allo stesso tempo, inoltre, serve a stabilire un legame diretto e funzionale tra la preparazione umanistico-letteraria, e dunque anche retorico-elocutiva, con l'azione bellica, e a riproporre così, incidentalmente, lo specifico significato emblematico di Ercole Ogmio. Inoltre, l'applicazione metodologica dell'interpretazione morale del dato mitologico-emblematico, diffusa nella pedagogia della Compagnia di Gesù, offre l'occasione ideale per riassumere, prima, il racconto dei *labores* e recuperare, poi, conclusivamente, anche il modello etico più icasticamente rappresentato da Ercole, vale a dire la scelta del bivio⁴⁷: «cum iam in bivio constituto Herculi

⁴⁵ LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in *Scritti sulle arti*, cit., II, pp. 7-589: 15-6.

⁴⁶ TESAURO, *Oratio*, cit., pp. 7-8: «come a Chirone, [mi] avete consegnato questi vostri discendenti, i vostri grembi (lasciatemi dire dei piccoli Ercoli), perché fossero educati nell'eloquenza. Essi [...] oggi vedranno quell'Ercole, più grande nelle vittorie, al quale conformarsi; vedranno quelle armi di Ercole, ora più forti, che dovranno maneggiare con un braccio più fermo, quando *la penna si sarà trasformata in arma, la scrittura in clava* [...]. Dunque, ascoltatori, l'argomento della mia orazione sarà che l'Accademia Cremonese degli Animosi è il verissimo Tempio di Ercole», miei i corsivi.

⁴⁷ J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, presentazione di S. Settis, Torino 2015, p. 337.

liberum tempus, ut a Xenophonte habemus, et soluta eligendi optio data esset, ut quam maxime placeret viam eligeret: repudiata voluptate omni, virtutis tenuit delectum»⁴⁸.

Per Luciano di Samosata, il prologo oratorio dedicato a Ercole Ogmio è una trovata autoironica d'occasione per affermare esemplarmente la sua inalterata abilità retorica nonostante l'età avanzata⁴⁹. Il giovane Tesauro, invece, ricorre al medesimo prologo erculeo per introdurre il tema del suo discorso, per fornire la storia dell'eroe attraverso i suoi attributi, le sue fatiche e la sua scelta virtuosa, e poter costruire così un efficace parallelo esplicativo ed encomiastico con l'Accademia degli Animosi. Oltre alla scelta tematica, però, Ercole Ogmio fornisce anche le coordinate metaretoriche e metaletterarie del testo, così che il discorso stesso mostra in azione il potere psicagogico della parola, dell'immagine e della loro combinazione nell'emblema.

3. Ercole Ogmio ed emblemi nel Cinquecento

Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, il valore letterario di Luciano è consacrato da due edizioni: dalla *princeps* curata da Giano Lascaris e pubblicata da Lorenzo d'Alopa a Firenze nel 1496, e, a breve giro d'anni, dall'aldina veneziana del 1503 che propone anche, tra l'altro, le *Icones* di Filostrato e le *Descriptiones* di Callistrato⁵⁰. Oltre che a queste significative

⁴⁸ TESAURO, *Oratio*, cit., p. 15: «quando ormai giunto a un bivio, come ci tramanda Senofonte, Ercole ebbe del tempo e la libera scelta di prendere la strada che preferisse, ripudiato ogni piacere, decise per la virtù». Per la fonte classica, cfr. Xenophon., *Mem.*, II, 1, 21-34. E cfr. E. PANOFKY, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'antichità tornati in vita nell'età moderna*, a cura di M. Ferrando, Macerata 2010.

⁴⁹ W.A. BULST, *Hercules Gallicus, der Gott der Beredsamkeit: Lukians Ekphrasis als künstlerische Aufgabe des 16. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich und Italien*, in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hrsg. von U. Pfisterer und M. Seidel, München 2003, pp. 61-121: 62.

⁵⁰ Mi limito a rinviare a L. DELARUELLE, *La carrière de Janus Lascaris depuis 1494*, «Revue du Seizième siècle», 13, 1926, pp. 95-111; A. PONTANI, *Per la biografia, le lettere, i codici, le versioni di Giano Lascaris*, in *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV. Atti del Convegno internazionale Trento 22-23 ottobre 1990*, a cura di M. Cortesi e E. V. Maltese, Napoli 1992, pp. 425-33; L. BALSAMO, *Aldo Manuzio e la diffusione dei classici greci*, in *L'eredità greca e l'ellenismo veneziano*, a cura di G. Benzoni, Firenze 2002, pp. 171-88; N.G. WILSON, *Manuzio editore e filologo*, in A. MANUZIO, *Lettere prefatorie a edizioni greche*, a cura di Claudio Bevegna, Milano 2017, pp. 11-42.

iniziative editoriali, il successo dell'autore nel corso del secolo è ascrivibile, innanzi tutto, alla cruciale mediazione di uno degli umanisti europei che più lo apprezzano e che a lui si ispirano. È Erasmo da Rotterdam, infatti, in amichevole competizione e collaborazione con Thomas More, a pubblicare nel 1506 la nota traduzione latina di varie opere luciane, tra cui figura anche la sua versione della *Praefatio seu Hercules Gallicus*⁵¹. E non si può neppure trascurare che, per Erasmo, lo scrittore antico non è solo modello stilistico e ispirazione letteraria, ma anche autorità esemplare in sede di teoria retorica. Infatti, nel *De duplici copia verborum ac rerum* (1512), il nome di Luciano compare con grande frequenza, e proprio l'Ercole Ogmio è citato esplicitamente, assieme alle *Icones* di Filostrato, nella *Quinta ratio* del libro II, come modello di *evidentia* ecfrastica, utile per raggiungere l'amplificazione, l'abbellimento e il piacere, e, ancor più, adatta a creare una vera e propria visione teatrale⁵²:

Rei descriptione locupletabimus orationem, quum id quod fit aut factum est non summatim aut tenuiter exponemus, sed omnibus fucatum coloribus ob oculos ponemus, vt auditorem siue lectorem, iam extra se positum, *velut in theatrum auocet*. [...] Ea [evidentia] vtemur quoties vel amplificandi, vel ornandi, vel delectandi gratia rem non simpliciter exponemus, sed ceu coloribus expressam in tabula spectandam proponemus, *vt nos depinxisse, non narrasse, lector spectasse, non legisse, videatur* [...].

Statuarum item: qualis est in epistolis Plinianis signi senilis; tabularum et imaginum: *qualis est apud Lucianum Hercules Gallicus*, apud Philostratum varia picturarum argumenta. Cuiusmodi sunt et argumenta textorum et sculpturarum, aut similium operum, quorum apud poetas et historicos exempla sunt innumera: vt apud Ouidium libro sexto Metamorphoseon textura Arachnes⁵³.

Alla passione umanistica e al riconoscimento erasmiano si affianca inoltre l'autorevole legittimazione della Compagnia di Gesù: nei programmi didattici dei collegi, infatti, le opere di Luciano, quando moralmente adeguate ed espurgate,

⁵¹ LUCIANUS SOPHISTA, *Compluria opuscula longe festiuissima ab Erasmo Roterodamo & Thoma moro interpretibus optimis in latinorum linguam traducta*, [Paris], Ex ædibus Ascensianis, [1506], pp. 52r-v. E cfr. C.R. THOMPSON, *The Translations of Lucian by Erasmus and St. Thomas More*, Ithaca-New York 1940; E. RUMMEL, *A Friendly Competition: More's and Erasmus' Translations from Lucian*, in *Erasmus as a Translator of the Classics*, Toronto-Buffalo-London 1985, pp. 49-69.

⁵² Non intendo proporre un legame diretto con la strategia impiegata da Tesauro, quanto mostrare la potenziale consonanza di effetti fornita da medesimo modello.

⁵³ DESIDERIUS ERASMUS, *De copia verborum ac rerum*, edidit B.I. Knott, Amsterdam 1988 (Id., *Opera omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, vol. I, t. 6), p. 202 e 206, miei i corsivi.

sono tra i testi basilari per i corsi di umanità greca⁵⁴. Non si può ignorare, però, che un ruolo fondamentale nella diffusione dello specifico motivo simbolico veicolato dall'Ercole Ogmio è giocato dalla produzione artistico-figurativa, in cui la tradizione emblematica occupa un posto preminente. Senza provare a percorrere l'intera e articolata storia iconografica del *topos*⁵⁵, mi limito a ricordare l'illustrazione dell'edizione del 1592 delle *Imagini de i Dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari, che, come suggerisce il confronto della tradizione classica e francese tra Ercole e Mercurio, o l'insistenza sull'aspetto senile, sembra fare appello diretto alla fonte luciana (Fig. 2):

Oltre di ciò se non fu Hercole il medesimo che Mercurio, ben fu da lui poco differente, come ne fa fede la imagine sua fatta da Francesi, che l'adoravano per lo Dio della prudenza, et della eloquenza, in questa guisa, come racconta Luciano. Era un vecchio quasi all'ultima vecchiaia, tutto calvo se non che haveva alcuni pochi capegli in capo, di colore fosco in viso, [...] et haveva allo estremo della lingua attaccate molte catene di oro et di argento sottilissime, con le quali ei si traheva dietro per le orecchie una moltitudine grande di gente, che lo seguiva però volentieri⁵⁶.

O, ancora, segnalo qui la notevole antiporta dell'incisore veneziano Giacomo Pecini per le *Prose vulgari*, raccolta di discorsi accademici, panegirici funebri e sacri, di Agostino Mascardi pubblicate da Francesco Baba nel 1653, grazie alla quale si rappresenta visivamente quella versatile abilità oratoria dell'autore, che verrà, del resto, celebrata proprio da Emanuele Tesauro (Fig. 3)⁵⁷: «chi più sostenuto nella *Oratoria* che un da Sarzana?»⁵⁸.

⁵⁴ F. DE DAINVILLE, *L'éducation des jésuites (XVI.e-XVIII.e siècle)*, éd. par M.M. Compère, Paris 1991, pp. 171, 216 e 247. Inoltre, per la complessa e sfaccettata questione dell'accoglienza di Erasmo da parte di Ignazio, prima, e della Compagnia, poi, cfr. J.W. O'MALLEY, *The First Jesuits*, Cambridge 1993, pp. 256-64.

⁵⁵ Per tale storia, a partire dalla famosa incisione primo-cinquecentesca di Dürer, rimando a BULST, *Hercules Gallicus*, cit., in part. pp. 70-4. E per l'episodio notevole delle *Oeuvres de Lucian de Samosate, auteur grec, de nouveau traduites en françois et illustrées d'annotations et de maximes politiques en marge* (Paris, J. Richer, 1613), cfr. S. MAFFEI, *Luciano emblematico: alcuni aspetti della fortuna di Luciano tra Cinque e Seicento*, «Studi Classici e Orientali», 67, 2, 2021, pp. 735-52.

⁵⁶ V. CARTARI, *Le Imagini de i Dei de gli antichi, nelle quali si contengono gl'idoli, i riti, le cerimonie, & altre cose appartenenti alla religione de gli antichi... Con la loro esposizione, & con bellissime & accomodate figure in rame ristampate, & con molta diligenza reuiste, corrette, & in molti luochi ampliate*, In Venetia, Presso Marc'Antonio Zaltieri, 1592, pp. 275-6.

⁵⁷ Cfr. E. BELLINI, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano 2002, pp. 1-33; e RAIMONDI, *Polemica intorno alla prosa barocca*, in *Letteratura barocca*, cit., pp. 175-248: 185-96.

⁵⁸ TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 243.

Per quanto riguarda, infine, la tipologia propriamente emblematica, è già nella *princeps* degli *Emblemata* che il prologo luciano offre ad Andrea Alciato l'occasione per elaborare il tema della virtù dell'eloquenza, il cui pacifico potere si rivela superiore alla forza fisica: ovvero, come recita il *titolo* dell'emblema, *Eloquentia fortitudine praestantior*. L'epigramma poetico, cioè il primo nucleo emblematico concepito da Alciato, prima dell'aggiunta editoriale delle *picturae*⁵⁹, propone una *interrogatio* retorica sull'aspetto senile del semidio, e, soprattutto sulla funzione delle leggere catene con cui trascina gli uomini dalle orecchie trafitte: «Herculis haec igitur facies? non convenit illud / Quod vetus et senio tempora cana gerit. / Quid quod lingua illi levibus traiecta cathenis, / Quis fissa facili allicit aure viros» (vv. 3-6). L'allocuzione al lettore si risolve facilmente nell'ultimo distico, in cui, grazie anche al recupero di un emistichio del ciceroniano *De consulatu suo*, si sancisce il primato dell'eloquenza: «*Cedunt arma togae, et quamvis durissima corda / Eloquio pollens ad sua vota trahit*» (vv. 9-10)⁶⁰. Nonostante la precisa descrizione fornita dai versi, nelle prime edizioni degli *Emblemata* realizzate da Heinrich Steiner, le grossolane illustrazioni incise da Hans Schäufelein su disegni di Jörg Breu, mostrano le catene intorno ai fianchi di Ercole e della folla che lo segue⁶¹. Una *pictura* corretta e complessivamente più elaborata, nonostante una certa staticità compositiva, è quella offerta da Jean Mercure Jollat per l'edizione parigina di Chrétien Wechel⁶². Con un importante progetto editoriale, a metà Cinquecento Guillaume Rouillé e Macé Bonhomme forniscono ulteriori edizioni degli *Emblemata* di Alciato accompagnate da un nuovo corredo iconografico: nel 1549 escono la traduzione francese curata da Barthélemy Aneau (priva di alcune incisioni, forse ancora in lavorazione), e quella spagnola di Bernardino Daza, e, nel 1550, infine, vede la luce l'edizione latina.

⁵⁹ Un'analisi puntuale di questo problema oltrepassa lo scopo di questo intervento e mi limito a rinviare ad A. BENASSI, *Emblemata*, in *La filosofia del cavaliere. Emblemi, imprese e letteratura nel Cinquecento*, Lucca 2018, pp. 85-92, con la bibliografia ivi discussa.

⁶⁰ Mio il corsivo. E cfr. Cic., *Off.*, I, 22, 77; *Phil.*, II, 8, 20; e Quint., *Inst.*, XI, 1, 24.

⁶¹ A. ALCIATO, *Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum liber*, Excusum Augustae Vindelicorum, Per Heynricum Steynerum, die 6. Aprilis, anno 1531, c. E6r. La rappresentazione è identica nella successiva edizione di Steiner: ID., *Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum liber, iam denuo emendatus & recognitus*, Excusum Augustae Vindelicorum, Per Heynricum Steyner, Die 29. Iulii, Anno 1534, c. E6r. Su queste edizioni, cfr. B. SCHOLZ, *The Augsburg Edition of Alciato's Emblemata. A Survey of Research*, «Emblematica», 5, 2, 1990, pp. 213-54.

⁶² ID., *Emblematum libellus*, Parisiis, Excudebat Christianus Wechelus, sub scuto Basileiensi, in vico Iacobaeo, Anno 1534, p. 98. Le edizioni di Heinrich Steyner del 1531 e quella di Chrétien Wechel del 1534 si leggono ora in ID., *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di M. Gabriele, Milano 2009.

Oltre alle traduzioni e all'intervento illustrativo, l'operazione promossa dai due editori lionesi è significativa per altri aspetti. Innanzi tutto, la serie tradizionale degli emblemi alciatini viene integrata con l'aggiunta di una ulteriore, del tutto indipendente, stampata a Venezia da Aldo nel 1546, così che, fuse insieme, vengono a costituire un *corpus* unitario. Soprattutto, poi, si può osservare che l'edizione francese e quella latina non mantengono la successione originaria, ma, indicizzate e organizzate secondo luoghi topici, in una disposizione concettuale particolarmente agevole per la consultazione, acquisiscono l'ordine che diviene d'ora in poi canonico⁶³. Nella testata della pagina compare il nome del luogo comune, e, all'interno delle ricche cornici, si scandisce la tripartizione di *titulo*, *pictura* e *subscriptio* poetica. Nella splendida serie composta da Pierre Eskrich, il pittore e incisore francese rispetta la descrizione fornita nei versi e ottiene una soluzione illustrativa corretta e particolarmente efficace. Nella *pictura* dell'emblema dell'*Eloquentia Fortitudine praestantior*, il movimento dell'eroe, di cui si riconoscono gli attributi tipici, e della folla incatenata è ben suggerito dallo sfruttamento dei piani prospettici: Ercole in primo piano, in atto di camminare, si volge alla folla incatenata che lo segue in secondo piano, dietro cui si apre uno sfondo paesaggistico (Fig. 4)⁶⁴. Apparati illustrativi, traduzioni, illustrazioni e disposizione secondo luoghi topici sono i segni del successo dell'opera e al tempo stesso del processo di stabilizzazione e consolidamento canonico degli *Emblemata*, in cui interviene in modo riconoscibile la mano sempre più risoluta degli editori. Questo processo culmina con l'aggiunta dei commenti – apparati esegetici più corposi che annotano, spiegano *pictura* e *subscriptio* e ne interpretano il senso –, che divengono così strumenti fondamentali non solo per la comprensione del singolo emblema, ma anche per una più ampia trasmissione del suo significato e del suo reimpiego⁶⁵. Accanto al filologo spagnolo Francisco

⁶³ C. BALAVOINE, *Le classement thématique des emblèmes d'Alciat: recherche en paternité*, in *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety*, ed. by A. Adams and A. J. Harper, Leiden 1992, pp. 1-21.

⁶⁴ A. ALCIATO, *Emblemata, denuo ab ipso Autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*. Accesserunt nova aliquot ab Autore Emblemata suis quisque eiconibus insignita, Lugduni, Apud Guliel. Rouilium, 1550, p. 194. Un'analisi iconografica delle illustrazioni dell'emblema nelle varie edizioni si legge in BULST, *Hercules Gallicus*, cit., pp. 77-83.

⁶⁵ D.S. RUSSELL, *Claude Mignault, Erasmus and Simon Bouquet. The Function of the Commentaries on Alciato's Emblems*, in *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, ed. by K. Enenkel and A. Visser, Turnhout 2003, pp. 17-32; e K. ENENKEL, *The Emblematic Commentary as a Means of Transmitting Knowledge*, in *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510-1610*, Leiden-Boston 2019, pp. 233-263; e *Neo-Latin*

Sanchez de las Brozas (1523-1600)⁶⁶, e allo storico e antiquario padovano Lorenzo Pignoria (1571-1631), è il giurista e filologo francese Claude Mignault (1536 ca-1606) a occupare un ruolo capitale e consistente nella vicenda dei commenti ad Alciato: se tutti gli apparati di questi tre autori saranno accorpati insieme, infatti, nella monumentale edizione patavina degli *Emblemata*, pubblicata nel 1621 a cura del medico tirolese Johann Thuillius, lo spazio occupato dal francese sarà comunque preponderante⁶⁷. Mignault spiega il senso primario della sua operazione nella dedicatoria degli *Emblemata* di Plantin del 1571: fornire delle esegesi che indichino l'origine e il significato di ciascun emblema, e chiariscano i punti più difficili⁶⁸. A partire da quest'edizione e per circa un trentennio, Mignault interviene costantemente sui lavori già pubblicati, approfondisce e dettaglia i commenti ai singoli emblemi, rielabora in modo sempre più attento e preciso l'introduzione teorica, proponendo una tassonomia dei simboli, e compone una *Vita Alciati*.⁶⁹ Tutto questo materiale confluisce definitivamente nell'edizione parigina del 1602, l'ultima curata dal francese prima della morte, e alla quale Thuillius attinge per il suo triplice commentario.

Commentaries and the Management of Knowledge in the Late Middle Ages and the Early Modern Period (1400-1700), ed. by K. Enenkel and H. Nellen, Leuven 2013.

⁶⁶ Cfr. L. MERINO JEREZ, *La pedagogia en la retorica del Brocense. Los principios pedagogicos del humanismo renacentista (natura, ars y exercitatio) en la retorica del Brocense (memoria, methodus y analysis)*, Cáceres 1992.

⁶⁷ A. ALCIATO, *Emblemata cum Commentariis Claudii Minois I.C. Francisci Sanctii Brocensis, & notis Laurentii Pignorii Patavini. Nouissima hac editione in continuum unius commentarii seriem congestis, in certas quasdam quasi classes dispositis, & plusquam dimidia parte auctis. Opera et vigiliis Ioannis Thuilii Mariaemontani [...] Opus copiosa Sententiarum, Apophthegmatum Adagiorum, Fabularum, Mythologiarum, Hieroglyphicorum, Nummorum, Picturarum & Linguarum varietate instructum & exornatum: Proinde omnibus Antiquitatis & bonarum literarum studiosis cum primis utile. Accesserunt in fine Federici Morelli Professoris Regii Corollaria & Monita, ad eadem Emblemata. Cum indice triplici, Patavii, Apud Petrum Paulum Tozzium, Sub Signo SS. Nomini Iesu, 1621.*

⁶⁸ ID., *Omnia Emblemata cum luculenta et facili enarratione, qua cuiusque Emblematis origo, mensque autoris explicatur, & obscura vel dubia illustrantur. Per Claudium Minoem divionensem. Excerpta omnia ex integris eiusdem in eadem emblemata commentariis, Parisiis, Ex Typographia Dionysii a Prato, via Amigdalina, ad Veritatis insigne, 1571, cc. A2r-A3v: A2v: «indicarent originem et sententiam cuiusque Emblematis, lucemque aliquam afferre possent iis potissimum locis qui difficiliores esse viderentur».*

⁶⁹ Sull'opera di Mignault, cfr. F. VUILLEUMIER LAURENS, *L'Université, la Robe et la Librairie à Paris. Claude Mignault et le Syntagma de Symbolis (1571-1602)*, Genève 2017; e EAD., *Claude Mignault editeur et prefacier d'Alciati*, in *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge Classique. Études sur le fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Genève 2000, pp. 145-71.

4. Le catene di Ercole, la semina di Cadmo e l'Idea delle perfette imprese

In questa edizione di inizio secolo, le *picturae* si ispirano evidentemente alle precedenti incisioni Eskrich e le semplificano, ma è nei commenti di Mignault che si trovano gli spunti più interessanti. Ciò vale anche per l'emblema *Eloquentia Fortitudine praestantior* (Fig. 5), in cui il giurista non si limita a spiegare il passo luciano, riportato anche nella sua fonte originale in greco, ma dilata la prospettiva e, coerentemente ai suoi sforzi di definizione teorica delle immagini simboliche, propone una serie di osservazioni sull'origine della cultura e delle forme di comunicazione e sul senso dell'eloquenza stessa:

Id nihil aliud indicabat, quam Herculem eloquentia et fortitudine praestantem, dissipatos olim Gallos et efferatos, ad iustitiam et mitiorem vitam vivae viribus eloquentiae reduxisse: cuius facti tam insignis historiam mendax Graecia figmentis est persecuta, et ad armorum stupenda facinora postea convertit, atque ad suum Herculem Iovis ex Alcmena filium retulit: quod Herculi Gallo, divinae cuiusdam naturae viro propter sagacitatem, prudentiam singularem, et admirabile eloquentiam proprium erat. Putant nonnulli ex philologis, nec levibus sane coniecturis asserunt, Gallos veteres tum eloquentiae, tum linguae Graecae fuisse perstudiosos Ioannes Annius in *Berosum de regibus Babiloniae*, tradit Graecos a Gallis literas habuisse: apud quos quam domestica fuerit eloquentia, pluribus contendit Budaeus noster [...] ⁷⁰.

Per Mignault, dunque, la descrizione ecfrastica di Ercole fornita da Luciano intende mostrare la qualità oratoria e, secondariamente, rivalutare la fama dei Celti, che non sarebbero stati un popolo selvaggio e illetterato, ma profondamente colto ed eccellente nell'eloquenza. Si tratta di una caratterizzazione che, a ben vedere, risulta particolarmente consonante con la descrizione tesauriana del tempio che si legge nell'*Oratio*: il santuario celtico che conserva l'immagine di Ogmio, infatti, supera la monumentale bellezza della classicità ed è vinto soltanto dal nuovo "tempio" accademico cremonese. La funzione dell'emblema definita dal giurista francese sta nella rappresentazione della virtù dell'oratore di guidare gli ascoltatori, di condurli dove vuole e la catena d'oro e d'ambra dà efficacia fisica d'ipotiposi a questo potere, mostrando il nesso materiale che unisce il retore Ercole alla sua schiera. Nell'*Oratio*, ancora, valendosi dell'ecfrasi di Ogmio e riutilizzandone il *topos*, Tesauro descrive e mostra in azione lo stesso potere, ne simula dinamica ed effetto retorico e spiega così l'inveramento

⁷⁰ A. ALCIATO, *Omnia Emblemata cum commentariis, quibus emblematum detecta origine, dubia omnia, et obscura illustrantur. Adiectae Nouae appendices nusquam antea editae. Per Claud. Minoem juriscon.*, Parisiis, In officina Ioan. Richerii, Sumptibus Francisci Gueffier in via D. Ioannis Lateranensis e regione Collegii Cameracensis, 1602, pp. 808-15: 809.

dell'impresa accademica: le armi sospese lasciano il campo alle forze intellettuali e all'eloquenza.

Mignault, inoltre, ricorrendo da un lato alla topica della *Graecia mendax*, e, dall'altro, all'antiquaria (fittizia) di Annio da Viterbo, ricostruisce una tradizione grammaticale e retorica qualificata e prestigiosa dell'antichità non greca, ed evoca l'ancestrale figura di Cadmo e il suo mitico ruolo di inventore delle lettere dell'alfabeto: «Imo etiam coniecturis quibusdam non inanibus asseverant disciplinam Semnotheorum, Druidarum, Bardorum, Saronidarum vetustissimorum in Gallia doctrinae omnis liberalis professorum multis ante seculis apud Gallos floruisse, quad Cadmus e Phaenicia venisset in Graeciam [...]»⁷¹. In questo modo, l'emblema alciatino non diviene solo immagine dell'eloquenza, ma dilata il suo significato per rappresentare il senso fondamentale della comunicazione stessa. *Eloquentia Fortitudine praestantior* viene così a reagire con un altro emblema che fin dalle edizioni di metà Cinquecento è stato rubricato sotto il medesimo luogo comune di SCIENTIA: a minima distanza da Ercole Ogmio, infatti, compare *Litera occidit, spiritus vivificat*, tratto da San Paolo (II Corinzi, 3,6), dove si vede Cadmo procedere, secondo il mito, alla semina dei denti del drago appena ucciso, dai quali spunta un esercito (Fig. 6). L'epigramma alciatino si conclude ricordando come le discipline letterarie siano contrassegnate da avversità risolvibili solo con il soccorso di Pallade, vale a dire con la comprensione del vero spirito profondo, nascosto sotto le forme esteriori. Claude Mignault spiega il senso di questo emblema riassumendo i miti sull'origine della scrittura alfabetica, attribuita appunto a Cadmo (Fig. 7): «Sati dentes labore Cadmi, literae sunt per totam Graeciam primum sparsae, quas ille ingeniosus et industrius admodum artifex Graecis ipsis tradidit. Quod omnino vel de sermone literarum monumentis comprehenso, vel de contentione hominum literatorum est accipiendum»⁷².

Attraverso i rispettivi commenti, i due emblemi vengono così a legarsi insieme e a proporre una riflessione generale sulla comunicazione. Maria Luisa Doglio, che fa riferimento alla monumentale edizione patavina degli *Emblemata* del 1621, nota che proprio nel commento di *Litera occidit, spiritus vivificat* si possono riconoscere le fonti dichiarate da Tesauro nell'incipit dell'*Idea delle perfette imprese* riguardo la nascita della scrittura geroglifica ed epigrafica⁷³. L'esordio,

⁷¹ *Ibid.*, p. 812. E cfr. G. NANNI, *Berosi sacerdotis Chaldaici, Antiquitatum Italiae ac Totius Orbis libri quinque. Commentariis Ioannis Annii Viterbensis, Theologiae professoris illustrati...*, Antverpiae, In aedibus Ioan. Steelsii, 1552, p. 13, e soprattutto p. 113.

⁷² *Ibid.*, pp. 834-8: 835.

⁷³ TESAURO, *Idea delle perfette imprese*, cit., p. 31, nn. 1-2. E cfr. ALCIATO, *Emblemata cum Commentariis Claudii Minois I.C. Francisci Sanctii Brocensis, & notis Laurentii Pignorii Patavini*, cit., p. 782.

dedicato proprio alla riflessione sull'efficacia della parola o del gesto, insiste sui limiti di tale efficacia, sulla labilità della comunicazione e del suo *medium*, sugli ostacoli imposti dai sensi (parola e udito, gesto e vista):

Ad ogni perfetto animale diede la natura e inclinazion di palesare ciò che brama e instromento per eseguirlo. Questi coll'attitudine del solo movimento, quelli col variare di flessuosa voce e altri colla voce e col moto s'ingegnano di far comuni le private lor voglie. All'uomo, animal perfettissimo, diede il gesto e la parola; onde nacquero due bell'arti e antichissime: la grammatica e i cenni. Ma quelli che fra gli altri uomini furon più divini non rimaser contenti di sì comuni stromenti, perché né la voce manda il concetto più longi che all'orecchio, né il gesto che all'occhio [...] ⁷⁴.

Si tratta di una riflessione cara a Tesauro, che vi ritorna in modo pressoché identiche nelle bozze dell'*Arte delle lettere missive*, redatte in questo stesso giro d'anni, ma pubblicate poi nella seconda metà del secolo:

La Lettera Missiva è un *Ragionamento Brieve in iscritto con Persona lontana, di cose appartenenti al Commercio humano*. Siché, quello che noi diremmo a bocca ad alcuno posto in iscritto e mandato al Lettore, si chiama LETTERA MISSIVA. Arte maravigliosa nel vero e tutta miracoli, di cui si deono Gratie al Re Cadmo.

Si dice Missiva, dal nome Latino *Epistola*, tolto in prestanza dal Greco *Epistèllen*, che significa Mandare, perché si tramanda dallo Scrittore al Lettore per mezzo de' Messaggieri, Depositari de' nostri Pensieri, che li portano in seno, e non san ciò che portano ⁷⁵.

È proprio per superare ciò che riduce il campo d'azione della grammatica e dei cenni che l'ingegno umano ha inventato «l'arte d'affissar ne' marmi con misteriose figure i fuggitivi pensieri» e di «dar loro il volo», così da poter «parlar co' posteri» e «co' lontani», superando dunque con l'epigrafia e l'epistolografia i limiti contingenti del tempo e dello spazio. È un argomento che si riconosce diffusamente nella trattatistica cinquecentesca, non solo in quella sulle imprese, ma anche, crucialmente, in quella sulla lingua. In particolare, è mia impressione che, oltre all'ispirazione alciatina, di cui ho provato a rendere conto, la prima

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Id.*, *L'arte delle lettere missive vindicata dall'obliuione, et dedicata al serenissimo principe di Piemonte dal Conte, & Cavaliere D. Luigi Francesco Morozzo Lettor Primario de' Sacri Canonici dell'Alma Università di Torino*, In Torino, Per Bartolomeo Zapatta, 1674, p. 1; e cfr. M.L. DOGLIO, *Lettera e «arte epistolare»*. *L'Arte delle lettere missive di Emanuele Tesauro*, in *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, Bologna 2000, pp. 217-23.

pagina dell'*Idea* dipenda in modo palese, anche sul piano stilistico, da un passo di Scipione Bargagli, che, del resto, è uno degli autori preferiti di Tesauro:

i modi usitati dall'uomo del palesar i propri concetti suoi, non uno esser ma più, e non d'una ancora, ma bensì di diversa forma. Questi modi dell'animo nostro palesatori, senza fallo, gli atti sono in prima, i cenni, le strida, le voci dalla natura all'uomo insegnate [...]. Avvi poi le parole scolpite, strumento solo all'uomo donato e solo da esso propriamente adoperato ad esprimere con agevolezza e pienezza *quanto riposto ha dentro 'l seno del cuor suo, a coloro che presenti gli sono*. Appresso per bontà di suo ingegno ha il medesimo uomo preso a figurare il suo disio colle forme o caratteri delle lettere, e a *quelli ancora manifestarlo, che da lui si stanno lontani*⁷⁶.

Senza percorrere per intero il meandro genealogico del motivo, mi limito a segnalare che in Bargagli interviene sicuramente la teoresi di Girolamo Ruscelli, ma che tuttavia il senese, diversamente del viterbese, caratterizza la comunicazione più per il suo valore mediale che per quello stilistico. In Bargagli, come sarà poi in Tesauro, non si trova tanto una gerarchizzazione tra i cenni, suoni, gesti, epigrafi e discorso orale, quanto invece la comprensione del bisogno linguistico e comunicativo, che può raggiungere destinatari prossimi o lontani, secondo l'intrinseca natura del codice⁷⁷. Questo motivo della distanza comunicativa, cui fa riferimento anche Girolamo Bargagli nel suo *Dialogo de' giuochi* (Siena 1572)⁷⁸, viene efficacemente riproposto anche nel dialogo di

⁷⁶ S. BARGAGLI, *Dell'Imprese. Alla prima Parte, la Seconda, e la Terza nuovamente aggiunte: Dove doppo tutte l'opere così scritte a penna, come stampate, ch'egli potuto ha leggendo vedere di coloro, che della materia dell'Imprese hanno parlato, della vera natura di quelle si ragiona*, In Venetia, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1594, p. 14.

⁷⁷ Cfr. BENASSI, *Girolamo Ruscelli e lo sviluppo della teoria impresistica*, in *La filosofia del cavaliere*, cit., pp. 199-239, e *Scipione Bargagli e l'impresa alla fine del Cinquecento e verso il Seicento*, *ibid.*, pp. 369-417.

⁷⁸ La scrittura è strettamente connessa alla memoria e alla necessità di trasmettere il messaggio in una lunga distanza spaziale e temporale: G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, a cura di P. D'Incalci Ermini, Siena 1982, p. 46: «Sogliono alcuni nell'aversi a partire da un notabil luogo, dove sieno stati con diletto qualche tempo, mettere in carta, come in breve registro, le cose più rare che abbiano o vedute o sentite mentre si trovarono quivi presenti, così per lo diletto che prendono di ridursi a memoria quello che tanto già piacque loro, come ancora per poterne mostrare quasi un ritratto a coloro che non hanno vedute mai quelle contrade. il costoro essemplio parendomi di seguire [...], poiché per la professione legale e per gli studi più gravi mi conveniva lasciare quei dilettevoli e onorati intrattenimenti che nella nostra città sono in usanza, mi ero posto in animo di ridurre in un breve trattato, come in un memoriale, una gran parte de' più piacevoli e de' più ingegnosi giuochi, che nelle nostre vegghie io abbia veduto farsi».

Scipione sulla lingua, il *Turamino* (Siena 1602), dove, trattando dei vantaggi della pratica letteraria delle accademie, egli fonde insieme proprio la lontananza geografica e quella cronologica della comunicazione:

quelle lettere maggiormente aiutano a coltivare, che sono ritratto scolpito e chiara effigie del vero parlare; che naturalmente adoperiamo e al comune uso tuttavia ce ne vagliamo, servendocene come di cosa preziosa a scoprire e render noti i pensieri, gl'affetti e' desideri degl'animi nostri: *non pure a quelle persone che da noi si vivon lontane, ma eziandio a coloro c'hanno a vivere e a venire ad abitare come noi in questo mondo*⁷⁹.

Nella riflessione tesauriana, dunque, l'emblema di Ercole Ogmio sembra divenire archetipo tanto dell'eloquenza, nel legame che si costituisce fra l'eroe retore e la folla che egli vince e avvince, quanto del vincolo con cui la parola scritta può superare e annullare la distanza spaziale. Se elementi interni all'*Idea* consentono una conclusione sicura della redazione *post* 1621⁸⁰, l'elaborazione dell'*Oratio*, la strategia retorica e il rilievo e trattamento della materia impresistica, mi pare che mostrino delle chiare competenze già negli anni immediatamente precedenti. La vicenda editoriale degli *Emblemata* alciatini, ispirazione sicura della meditazione tesauriana, consolida l'acquisizione cronologica. Inoltre, il nesso logico-argomentativo che sotto il *topos* della SCIENTIA viene a mettere in relazione Ercole e Cadmo, immagini emblematiche dell'origine e dell'impiego della scrittura e dell'eloquenza, fornisce anzi uno spunto sicuro per la successiva teoresi imprestico-emblematica.

⁷⁹ S. BARGAGLI, *Il Turamino, ovvero Del Parlare e dello scriver sanese*, a cura di L. Serianni, Roma 1976, pp. 11-2.

⁸⁰ DOGLIO, *Introduzione*, cit., p. 6.



Fig. 1. EMANUELE TESAURO, *Oratio in qua probatur Academiam cremonensem animosorum esse verissimum Herculis templum. Admodum R. P. Emanuelis Thesauri e Societate Iesu*, Cremonae, Apud Barthol. et haered. Barucini Zannij, 1620, c. A1r: frontespizio.

Si ringraziano la Biblioteca Statale di Cremona e la Direttrice, Dott.ssa Raffaella Barbierato, per la gentile autorizzazione alla riproduzione dell'immagine dell'esemplare CIV.A DD.1.13/31.



Fig. 2. VINCENZO CARTARI, *Le Imagini de i Dei de gli antichi, nelle quali si contengono gl'idoli, i riti, le cerimonie, & altre cose appartenenti alla religione de gli antichi... Con la loro espositione, & con bellissime & accomodate figure in rame ristampate, & con molta diligenza reuiste, corrette, & in molti luoghi ampliate*, In Venetia, Presso Marc'Antonio Zaltieri, 1592, p. 277: Ercole Ogmio.

CCo München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 L.eleg.m. 37#Beibd.1 mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10163834 (ultima consultazione settembre 2024).

Fig. 3. AGOSTINO MASCARDI, *Prose vulgari di Monsignor Agostino Mascardi, cameriere d'honore di N. S. Urbano VIII., diuise in due parti. Aggiuntoui li Saggi accademici, e di più in questa ultima stampa l'oratione per l'election in re de' Romani di Ferdinando d'Austria, non più stampata*, In Venetia, Per Francesco Baba, 1653, c. a1r: antiporta.

CCo München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.it. 607 y mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10756746 (ultima consultazione settembre 2024).



Fig. 4. ANDREA ALCIATO, *Emblemata, denuo ab ipso Autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata. Accesserunt nova aliquot ab Autore Emblemata, suis quoque eiconibus insignita*, Lugduni, Apud Gulielmum Rovilium, 1550, p. 194: *Eloquentia fortitudine praestantior*.

CCo Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Kst 27 mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11255733 (ultima consultazione settembre 2024).

Fig. 5. ANDREA ALCIATO, *Omnia Emblemata cum Commentariis, quibus emblematum detecta origine, dubia omnia, et obscura illustrantur. Adiectae Nouae appendices nusquam antea editae. Per Claud. Minoem jurison., Parisiis, In officina Ioan. Richerii, Sumptibus Francisci Gueffier in via D. Ioannis Lateranensis e regione Collegii Cameracensis*, 1602, p. 808: *Eloquentia fortitudine praestantior*.

CCo Bamberg, Staatsbibliothek, .10 G 7 mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11400471 (ultima consultazione settembre 2024).



Fig. 6. ANDREA ALCIATO, *Emblemata, denuo ab ipso Autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata. Accesserunt nova aliquot ab Autore Emblemata, suis quoque eiconibus insignita*, Lugduni, Apud Gulielmum Rovilium, 1550, p. 199: *Littera occidit, spiritus vivificat.*

CCo Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Kst 27 mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11255733 (ultima consultazione settembre 2024).

Fig. 7. ANDREA ALCIATO, *Omnia Emblemata cum Commentariis, quibus emblematum detecta origine, dubia omnia, et obscura illustrantur. Adiectae Nouae appendices nusquam antea editae. Per Claud. Minoem juricon.*, Parisiis, In officina Ioan. Richerii, Sumptibus Francisci Gueffier in via D. Ioannis Lateranensis e regione Collegii Cameracensis, 1602, p. 834: *Littera occidit, spiritus vivificat.*

CCo Bamberg, Staatsbibliothek, .10 G 7 mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11400471 (ultima consultazione settembre 2024).

The *Palazzo della Carovana* in Pisa during Giovanni Gentile's administration of the Scuola Normale Superiore (1928-1933): some aspects of its restoration and enlargement

Nadia Rizzo

Abstract Between the late 1920s and the early 1930s, the Palazzo della Carovana in Pisa, the historic headquarters of the Scuola Normale Superiore, underwent a major architectural renovation, sponsored by its influential director, Giovanni Gentile. In line with Gentile's vision to improve the institution, the building was enlarged and new wings were added to accommodate more students. Drawing on hitherto unpublished documentary material, this article describes all the restoration and extension work, as well as the various decorative interventions in a 'Renaissance-inspired' style, carried out between 1928 and 1933 by the chief engineer of the Genio Civile in Pisa, Giovanni Girometti, and by his staff.

Keywords Restoration; Fascism; Architecture

Nadia Rizzo is a PhD candidate in Art History at the Scuola Normale Superiore. She graduated from the University of Palermo with a thesis on the critical reception of Pietro Novelli. For her doctoral thesis, she aims to investigate some episodes of artistic patronage in Palermo in the seventeenth century, with a particular focus on the role played by foreign patrons who settled in or passed through the city during the Hapsburg Viceroyalty. Her research interests include the figurative culture of seventeenth-century Sicily, in particular graphic art and early seventeenth-century painting in Palermo, ephemeral Baroque art and its forms.

Il Palazzo della Carovana durante il commissariato di Giovanni Gentile (1928-1933): vicissitudini di un cantiere

Nadia Rizzo

Riassunto Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, il Palazzo della Carovana di Pisa, sede storica della Scuola Normale Superiore, subì una significativa ristrutturazione architettonica, promossa dal suo influente direttore, Giovanni Gentile. In linea con le aspirazioni di Gentile, che intendeva potenziare l'istituzione, l'edificio ampliò i suoi spazi e si dotò di nuove ali per ospitare un maggior numero di allievi. Questo contributo si basa su materiali documentari inediti e descrive tutte le operazioni di restauro e ampliamento del Palazzo dei Cavalieri condotte dall'ingegnere capo del Genio Civile di Pisa, Giovanni Girometti e dalla sua *équipe*, nonché i vari interventi decorativi in stile rinascimentaleggiante realizzati tra il 1928 e il 1933.

Parole chiave Palazzo della Carovana; Restauro; Giovanni Gentile

Nadia Rizzo è un'allieva perfezionanda in storia dell'arte alla Scuola Normale Superiore. Ha condotto i suoi studi presso l'Università degli Studi di Palermo, dove si è laureata con una tesi sulla fortuna critica di Pietro Novelli. Con la sua tesi di dottorato si propone di indagare alcuni episodi di committenza artistica a Palermo nel Seicento, prestando particolare attenzione all'opera esercitata da enti committenti allogeniti, come gruppi nazionali o singole personalità, nella capitale isolana del viceregno asburgico. Tra i suoi interessi di ricerca vi sono la cultura figurativa siciliana del XVII secolo, e in modo particolare la grafica e la pittura palermitana di primo Seicento, l'effimero barocco e le sue forme.

Il Palazzo della Carovana durante il commissariato di Giovanni Gentile (1928-1933): vicissitudini di un cantiere*

Nadia Rizzo

1. Introduzione

Alla fine degli anni Venti, la storica sede della Scuola Normale Superiore di Pisa, il Palazzo della Carovana, fu interessata dapprima, tra 1928 e 1929, da un massiccio intervento di restauro che ne rivoluzionò la struttura interna, e poi, a partire dal 1930 e fino al 1933, da un ampliamento radicale, che in buona sostanza consistette nell'erezione di un nuovo corpo di fabbrica, articolato in tre bracci, due dei quali collegati all'edificio vasariano perché impiantati

* Questo contributo nasce in seno al Progetto di valorizzazione culturale del patrimonio storico e artistico di Piazza dei Cavalieri, di cui è responsabile scientifica la professoressa Lucia Simonato. È dalle centinaia di lettere, deferenti e puntigliose, inviate al Regio Commissario della Scuola Normale Superiore, Giovanni Gentile, da parte del vicedirettore Francesco Arnaldi, che ha avuto origine questo studio. Buona parte del carteggio del filosofo siciliano è liberamente consultabile sul sito del Patrimonio dell'Archivio Storico del Senato della Repubblica, di cui la Fondazione Giovanni Gentile per gli studi filosofici (oggi sezione Giovanni Gentile della Fondazione Sapienza di Roma) costituisce un fondo federato. Si veda <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/fondazione-gentile/giovanni-gentile> (luglio 2024). Nella maggior parte delle missive di Arnaldi è omesso l'anno di invio; dunque, per molte delle lettere prese in esame, è occorso indicare in via dubitativa (tra parentesi quadre) l'anno di riferimento, a cui l'autrice è risalita sulla base delle informazioni contenute nel corpo del testo.

Rivolgo un sincero ringraziamento alla professoressa Lucia Simonato, per il costante sostegno e per l'entusiasmo con cui ha seguito lo svolgimento di questa ricerca, e a Vittoria Brunetti, per le innumerevoli occasioni di confronto. Mi è gradito ringraziare anche Dario Iacolina e Giandonato Tartarelli, che mi hanno aiutato nella raccolta delle immagini a corredo del contributo; Cecilia Castellani, per aver agevolato le mie ricerche presso l'Archivio Gentile della Fondazione Sapienza; Maddalena Taglioli, per avermi guidata tra i fondi dell'Archivio Storico della Scuola Normale Superiore di Pisa (d'ora in avanti ASSNS); ringrazio poi, per le consulenze nella consultazione del materiale archivistico, il personale dell'Archivio di Stato di Pisa (d'ora in avanti ASPi), e quello della Soprintendenza per l'Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno (d'ora in avanti SABAP-PI).

perpendicolarmente alle estremità del suo prospetto posteriore¹. Questo lungo e variegato cantiere interno al Palazzo cinquecentesco fu integralmente condotto, e non senza difficoltà, dall'Ingegnere Capo del Corpo Reale del Genio Civile di Pisa, Giovanni Girometti, che si poté spesso valere dell'aiuto del collega d'ufficio, il geometra Luigi Gherardi, nella stesura delle svariate perizie e relazioni dei lavori da compiersi nella Scuola². A partire dal 1930, come vedremo, per disposizione del Ministero dell'Educazione Nazionale, che stava finanziando i lavori, e dietro istruzioni del Soprintendente ai Beni Culturali, Giovanni Poggi, la conduzione delle operazioni relative all'arduo ampliamento verrà in certa misura estesa a professionisti aggregati, come l'architetto veneto Ettore Fagioli, o ancora interni all'ufficio civile pisano, come nel caso dell'ingegnere Luigi Pera³.

Le tante criticità emerse in fase di elaborazione del progetto d'ampliamento renderanno necessario anche il coinvolgimento, nel ruolo meramente consultivo di architetto supervisore, del teorico del restauro e restauratore Gustavo

¹ Sul Palazzo della Carovana, sede dal 1562 dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, fondato dal duca di Firenze Cosimo I de' Medici nel 1561, e sulla sua storia architettonica e costruttiva si veda anzitutto il fondamentale studio di KARWACKA CODINI 1989, pp. 45-161; un focus specifico sulle trasformazioni architettoniche del Palazzo e degli altri edifici di Piazza dei Cavalieri nel corso del Settecento si ha in KARWACKA CODINI 1996, pp. 135-51; già Mario Salmi, negli anni in cui si andava compiendo il rinnovamento della Scuola, aveva tracciato una breve storia della piazza e del palazzo della Carovana in SALMI 1932, pp. 18-36. Da ultimo, il sito *Piazza dei Cavalieri. Una storia europea* costituisce lo strumento più aggiornato per conoscere le vicende costruttive e storiche della piazza e dei suoi edifici; si vedano in particolare le schede di Vittoria Brunetti sul Palazzo conventuale, consultabili su <https://piazzeideicavalieri.sns.it/> (luglio 2024). Sull'ampliamento avvenuto nel terzo decennio del Novecento, poche parole sono state spese in MENOZZI, ROSA 2007, p. 119, o in KARWACKA CODINI 1989, pp. 139-41; un breve quadro si ha anche in CESA 2015, pp. 28-30; un accenno più ragionato agli interventi novecenteschi si trova in CASINI 1968, pp. 31-8.

² Su Giovanni Girometti, Ingegnere Capo dell'Ufficio del Genio Civile di Pisa dal 1925, si veda BRACALONI, DRINGOLI 2013.

³ Per un profilo biografico di Luigi Pera e un resoconto della sua carriera è utile consultare INSABATO, GHELLI 2007, pp. 277-80, con la descrizione del fondo documentario dell'ingegnere pisano, serbato presso la Soprintendenza ai Beni Architettonici per le province di Pisa e Livorno; si veda anche il lavoro monografico di BRACALONI, DRINGOLI 2014. Tra le operazioni condotte in questi anni sugli edifici della piazza pisana, l'ingegner Pera fu responsabile del rinnovamento esteriore della Chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri, per il completamento della cui facciata presentò un progetto che Arnaldi definì «una soluzione molto economica (170.000 lire) e di buon gusto». La citazione proviene da una lettera del vicedirettore a Gentile, conservata in Fondazione Sapienza, Fondo Giovanni Gentile (d'ora in avanti AFG), Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 23-04-[1933]); ma si veda anche ivi, unità 4384 (Luigi Pera, 30-04-1933).

Giovannoni, sulla cui fulminea partecipazione al progetto normalistico ci soffermeremo nella seconda parte di questo contributo.

Se è vero che la parte prettamente esecutiva del rinnovo edile del palazzo fu affidata agli addetti ai lavori succitati, occorre ricordare che l'input all'impresa di ammodernamento strutturale della Scuola – concepita come premessa ineludibile di una rinascita, in senso esteso, dell'istituzione – venne dal senatore Giovanni Gentile, già ministro della Pubblica Istruzione, a partire dall'ottobre del 1928, quando ebbe inizio il suo mandato di Regio Commissario della Scuola Normale Superiore⁴.

Nel luglio del 1928, era stato Armando Carlini, rettore dell'Università di Pisa, a foraggiare la candidatura del deputato come nuova guida della Normale, indicandolo come degno successore del compianto direttore Luigi Bianchi⁵. Come sappiamo dall'estesa corrispondenza intrattenuta dal senatore siciliano, la sua nomina riscosse consensi da più parti all'interno della stessa istituzione: gli allievi avrebbero acclamato Gentile come nuovo commissario, pregandolo con un telegramma di accettare l'incarico; persino il filosofo Aldo Capitini, che nel 1933 sarà forzatamente allontanato dalla Scuola per il suo manifesto antifascismo, avrebbe dato il suo avallo, per altro entusiastico, all'insediamento in Scuola del suo collega (e più tardi oppositore)⁶. La reazione certamente più calorosa

⁴ Le dinamiche di insediamento di Gentile in qualità di Regio Commissario della Scuola sono complessivamente ricostruite da SIMONCELLI 1998, pp. 25-32. Il regolamento della Scuola, infatti, imponeva che la direzione fosse prerogativa dei docenti pisani. Gentile sarà finalmente direttore della Normale a partire dal dicembre 1932 e fino al 1936, per poi tornare in carica nel 1937 sino al 1943. Per una sintesi efficace dell'età gentiliana della Normale di Pisa, affrontata soprattutto dal punto di vista delle intricate relazioni politiche, si veda MARIUZZO 2016. I decreti di nomina di Gentile a Regio Commissario della Scuola nel biennio 1928-29 e in quello 1929-30, rilasciati dal ministro Giuseppe Belluzzo, si trovano in AFG, Personalità, Attività scientifica e didattica, 184 bis, 185 bis.

⁵ Su Armando Carlini, il filosofo che dal 1927 al 1935 fu rettore dell'Università di Pisa, si veda la voce del Dizionario Biografico degli Italiani scritta da Claudio Del Bello (DEL BELLO 1977). Luigi Bianchi si era formato e aveva insegnato matematica alla Normale, di cui ricoprì la direzione sin dal 1918, anno della morte di Ulisse Dini, fino al 1928; su di lui, POZZATO 1968. Per la Normale di Bianchi si veda CARLUCCI 2012, pp. 45-53.

⁶ Una delle ultime lettere del glaciale carteggio intercorso nel 1933 tra Gentile e Capitini attesta le reazioni di studenti e professori dinanzi alla possibilità di una direzione gentiliana. Gentile era ormai inscalfibile nella risoluzione di destituire Capitini dall'incarico di professore alla Normale, perché quest'ultimo si era rifiutato di prendere la tessera del Partito Nazionale Fascista. A nulla sarebbero valse le rievocazioni da parte di Capitini dell'entusiasmo con cui, qualche anno prima,

venne da Francesco Arnaldi, già fidato vicedirettore di Bianchi, che salutò con animo favorevole la nomina, non ancora ufficiale, di Gentile, descrivendo la sua successione propizia sotto più punti di vista, anzitutto per il legame filiale che Bianchi aveva intrattenuto col giovane filosofo, e poi per l'inveterata affezione di quest'ultimo nei confronti della Scuola, che poteva adesso portare frutti concreti e utili⁷. Come messo in luce da Fabrizio Amore Bianco, la vicinanza del senatore siciliano alle alte sfere del regime e la sua appartenenza alla Direzione Superiore della Pubblica Istruzione facevano di lui il candidato più idoneo oltre che un utile alleato – soprattutto agli occhi del Rettore dell'Università di Pisa⁸ – per assicurare all'intero Ateneo Pisano, nel cui circuito rientrava allora anche la Scuola Normale, indiscutibili benefici, economici e di immagine⁹.

Ben si comprende l'opportunità di un rilancio della Normale, se si considera la particolare morigeratezza che aveva contraddistinto la vita in Scuola nell'immediato dopoguerra, vale a dire durante la direzione di Bianchi: bilanci annuali quanto mai disastrosi, insufficienza di fondi per l'acquisto di materiale bibliografico, somme infine scarse per garantire il mantenimento dei pochi iscritti in Normale. In più occasioni, il direttore aveva dovuto rivolgere urgenti

lui e i normalisti avevano appreso la notizia della successione: «alla morte del vecchio direttore fui proprio che presi iniziativa di mandarle, e che redassi, quel telegramma di normalisti che la pregavano di accettare la nomina di direttore della nostra scuola», in AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 1079 (Aldo Capitini, 04-01-1933).

⁷ «[...] Gli interessi della Scuola non potrebbero essere meglio salvaguardati che con la nomina di chi alla Scuola ha dimostrato sempre tanto affetto, e avrebbe l'autorità e la forza per difenderla contro tutti i nemici e contro ogni indebita ingerenza, per darle i mezzi di svolgere sempre più proficuamente la sua altissima funzione. Il mio augurio viene anche da un altro più profondo sentimento. Io amavo ormai il povero professor Bianchi come si può amare un padre, e penso che ogni altra successione, anche degnissima, all'infuori della Sua, sarebbe una menomazione quasi della sua memoria. E che il nuovo direttore poi sia anche chi ha avuto sempre per Luigi Bianchi affetto e deferenza, mi dà nella tristezza del ricordo un grande conforto», in AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265, (Francesco Arnaldi, 01-07-1928).

⁸ Carlini così si esprimeva nel 1928 (trascritto in MORETTI 2008, p. 21): «Quello ch'era nel cuore di tutti, che alla sua direzione dovesse essere assunto il più grande dei Normalisti viventi, e tra i più grandi di ogni tempo, è divenuto una realtà; ed io porgo a Sua Eminenza Gentile, che ora è venuto a far parte anche del nostro Senato Accademico, il saluto e l'espressione della più viva gratitudine di questo Ateneo».

⁹ Ricordiamo infatti che la Normale si sarebbe resa indipendente, come Istituto Autonomo, soltanto con la riforma dello statuto del 28 luglio 1932. Questa, incoraggiata da Gentile, accompagnò il rinnovamento 'esteriore' della Scuola. Si vedano COPPINI, BRECCIA, MORETTI 2010, pp. 31-4, AMORE BIANCO 2012, pp. 27-9.

richieste di sussidi straordinari alla Minerva, raccomandando poi privatamente al senatore Gentile – e facendo in ciò leva sulla sua devozione di *alumnus* – di intercedere presso i colleghi ministri per le sorti dell'istituzione, per la quale si profilava persino la minaccia di una drastica riduzione del numero di allieve e allievi¹⁰.

Giunta poi, nel 1923, la disposizione con la quale il ministro Gentile imponeva il taglio del trenta per cento sulle dotazioni ministeriali agli Istituti di Istruzione Superiore – una richiesta disperata d'aiuto per far fronte comune alle difficoltà post-belliche¹¹ –, doveva sembrare quanto mai inopportuna (e remota) la possibilità di destinare, o addirittura richiedere, fondi straordinari o ordinari al restauro della Scuola, che pure versava in condizioni tutt'altro che ottimali (Fig. 1).

Stando così le cose, Bianchi e Arnaldi avrebbero manifestato l'urgenza di una ristrutturazione della sede scolastica sì, ma non prima della primavera del 1928: nell'aprile di quell'anno, infatti, inviavano al Ministero della Pubblica Istruzione una nota in cui lamentavano «le attuali deficienze dell'Istituto», segnalando quali fossero i provvedimenti più urgenti da prendere per mettere la Scuola Normale, allieve, allievi e docenti, «in condizioni di svolgere una più intensa attività scientifico-didattica»¹².

Questa proposta non aveva incontrato l'appoggio da parte della sezione del Ministero preposta agli Istituti Superiori che, nella persona di Pietro Fedele, allora in testa al dicastero, rispondeva che, pur riconoscendo che l'aumento dei fondi a disposizione della Scuola avrebbe garantito all'istituzione un indubbio e auspicabile miglioramento, esso non poteva pesare sulle spalle degli altri Istituti Superiori¹³.

¹⁰ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 642 (Luigi Bianchi, 17-03-1919): «In questo mese ritornano tutti i giovani, compresi i militari, che il Ministero ha giustamente confermati quali alunni convittori a posto gratuito. Ma se non ci assicurano i mezzi finanziari come possiamo mantenerli? Sarebbe veramente deplorabile, per dir poco, che si dovesse arrivare alla chiusura del convitto per mancanza dei mezzi, che furono richiesti a tempo e con ben giustificati motivi. Abbiamo vaghe promesse per iscritto e qualche assicurazione verbale, ma nulla di più. Ed ora invece urge assolutamente essere certi che il Ministero accorda le 7.000 lire richieste quale sussidio straordinario. Questa è per ora la cosa urgentissima di cui la prego di volere intrattenere i Capi Divisione al Ministero».

¹¹ La nota ministeriale è citata da MORETTI 2000, p. 72, e si trova in ASSNS, *Ministeriali e lettere diverse*, busta 16 (1921-1925), anno 1923.

¹² Per questa e la precedente citazione si veda la nota del Ministero della Pubblica Istruzione al Direttore della Regia Scuola Normale Superiore conservata in ASSNS, *Ministeriali e lettere diverse*, busta 17 (1926-1929), anno 1928, 26-04-1928.

¹³ «Sino a quando la Finanza non si inducesse ad uno speciale stanziamento – cosa che nelle

Soltanto pochi mesi più tardi, nel luglio del 1928, con Gentile non ancora insediato, ma già ufficiosamente designato successore di Bianchi, il vicedirettore Arnaldi – incurante delle ultime ammonizioni ricevute rispetto ai dispendiosi *desiderata* espressi – faceva compilare all'ingegnere Giovanni Girometti una nuova perizia d'urgenza da sottoporre al vaglio del Ministero. Con questa, programmava lavori modesti – la previsione d'opera era di sole 9.300 lire – e circoscritti, da compiere in due locali al pian terreno del Palazzo della Carovana, che si intendeva adibire a deposito di libri per la Biblioteca della Scuola, sita invece al secondo piano dello stabile¹⁴. A fungere da canale di comunicazione tra i piani sarebbe stata una scala a chiocciola in ghisa, disegnata dal geometra dell'ufficio del Genio Civile di Pisa, Luigi Gherardi (Fig. 2), e costruita dall'impresa locale Martelli, responsabile pure del montaggio della scala in un piccolo vano scavato a ridosso della parete della Sala delle Riviste – oggi Sala del Ballatoio¹⁵ – adiacente alla Biblioteca, e di tutte le operazioni di demolizione preliminari¹⁶. L'intervento fu autorizzato dal Ministero, a condizione che l'importo pesasse – come specificato in una lettera del settembre dello stesso anno – «in parte sull'avanzo del bilancio 1927-28 e in parte sulla dotazione di codesta Scuola per il corrente esercizio»¹⁷. In sostanza, si chiedeva alla Scuola di non eccedere rispetto all'abbondante assegno

attuali condizioni del bilancio è da escludere – qualsiasi aumento di fondi in favore di cotesto Istituto dovrebbe avvenire in danno degli altri Istituti superiori, il che non è ammissibile», *ibidem*.

¹⁴ L'assegno sarebbe stato rilasciato dal ministro delle Finanze, Ugo Frasccherelli, il 24 maggio del 1929, come si vede in ASSNS, *Ministeriali e lettere diverse*, busta 17 (1926-1929), anno 1929, nota di pagamento inoltrata dal Ministero dell'Istruzione al Regio Commissario della Scuola Normale Superiore, 24-05-1929.

¹⁵ Il ballatoio in legno di quella che era allora la Sala delle Riviste – oggi funge da sala di consultazione dell'Archivio della Scuola – fu realizzato negli anni a venire, con ogni probabilità nel primo semestre del 1932: una bozza del progetto approntata dalla ditta Decio Costanzi di Roma nel settembre del 1931 si conserva in ASPI, *Edifici demaniali e assetto edilizio Ateneo Pisano* (classe XXVII), fondo *Ufficio del Genio Civile di Pisa* (134), 128 (d'ora in avanti ASPI, 134, classe XXVII). Come si legge dai fogli di economia annotati dal personale dell'impresa edile, nell'aprile del 1932 si andava realizzando il pianerottolo del ballatoio e si dismetteva la scala a chiocciola.

¹⁶ ASPI, 134, classe XXVII, 126, *Scuola Normale Superiore. Sistemazione di alcuni locali al piano terreno ad uso di biblioteca, Perizia per la sistemazione di alcuni locali al piano terreno nel fabbricato della Regia Scuola Normale Superiore di Pisa ad uso di deposito di libri della Biblioteca e lavori diversi. Anno 1928*.

¹⁷ ASSNS, *Ministeriali e lettere diverse*, busta 17 (1926-1929), anno 1928, raccomandata trasmessa dal Ministero della Pubblica Istruzione al direttore della Regia Scuola Normale Superiore di Pisa, 06-09-1928.

annuale di cui già disponeva – ammontante in quell'anno a 75.000 lire –, e le si concedeva di eseguire i lavori che giudicava più impellenti.

Nel suo lucido ricordo della Normale, scritto a distanza di un quarantennio dai fatti narrati, Arnaldi avrebbe descritto gli anni intercorsi tra 1928 e 1930 come quelli «dei lavori preparatori, delle sistemazioni provvisorie»¹⁸: la scala, in effetti, sarebbe stata smontata nel 1932, per lasciare il posto a un più efficiente montacarichi che agevolasse il trasporto dei libri su per i due piani, sino alla Sala delle Riviste, passando – al primo piano – per la futura Aula Pasquali, che era allora un ambiente di servizio a uso di guardaroba¹⁹. Allo stesso modo, tanti altri interventi furono condotti in quegli anni in maniera assai sbrigativa e con risultati tutt'altro che definitivi²⁰. Questo *modus operandi* incerto e mutevole trovava la sua ragion d'essere anzitutto, com'è ovvio, nella disponibilità aleatoria di fondi, non meno che nella mancata formulazione di un piano d'azione chiaro e ben congegnato che fosse una traduzione fedele delle ambizioni di Gentile. Queste si concentravano per un verso sulla fondazione di una nuova Normale che aderisse sentitamente e a gran voce al regime fascista – che, per parte sua, non avrebbe mancato di ascrivere l'opera restauratrice della prestigiosa sede scolastica tra le iniziative nazionali felicemente condotte a compimento²¹ –, per

¹⁸ ARNALDI 1970, p. 62.

¹⁹ ASPI, 134, classe XXVII, 130, *Cabina ascensore elettrico Stigler per il Real Corpo Genio Civile Pisa*, preventivo del 04-07-1932.

²⁰ *Infra*.

²¹ La Normale, in qualità di «rinnovata Scuola Italiana», sarebbe stata coinvolta dapprima nella mostra della Rivoluzione Fascista, e poi nel lungometraggio *Anno IX. Le opere, il popolo, il valore*, celebrativo, come si evince dal sottotitolo, delle imprese pubbliche promosse dal fascismo nel suo nono anno di vita. L'interesse per la Scuola si estrinsecò nella richiesta al direttore di fotografie aggiornate del Palazzo della Carovana e degli ambienti portati a nuova luce grazie ai notevoli finanziamenti ministeriali. La mostra della Rivoluzione Fascista doveva essere allestita a Milano nel marzo del 1929, in occasione del decimo anniversario della fondazione dei Fasci; si sarebbe svolta a Roma soltanto nel 1932. Per la prima bozza del piano generale della mostra si veda FIORAVANTI 1990, pp. 15-8. La circolare con cui Belluzzo invitava scuole e istituti superiori a condividere fotografie e grafici, inoltrata il 21 dicembre 1928 alla Normale, si trova in ASSNS, *Ministeriali e lettere diverse*, busta 17 (1926-1929), anno 1929. In alto alla carta, una nota a matita dice «Fotografie del salone, [fotografie] della facciata cogli stemmi, [fotografie] dei due stemmi»: si tratta evidentemente del repertorio di fotografie che Arnaldi, o Gentile, prevedeva di inviare. Consultando la banca dati della mostra della Rivoluzione Fascista (in Archivio Centrale dello Stato, Archivi degli organi e delle istituzioni del regime fascista, Mostra della Rivoluzione Fascista, Archivio fotografico) e il materiale fotografico relativo ad entrambe le edizioni dell'esposizione, non è stato però possibile rintracciare alcuna immagine della Scuola. Il lungometraggio propagandistico, invece, fu prodotto

un altro, sull'evoluzione dell'istituzione in quel centro di promozione dell'alta cultura scientifica e letteraria già vagheggiato dal senatore negli anni in cui, da ministro dell'istruzione, aveva dato alla luce la sua controversa riforma della scuola.

A ben vedere, però, intermittenza e discontinuità caratterizzeranno anche e soprattutto il grande *exploit* costruttivo degli anni successivi, durante i quali la sede scolastica sarà ampliata, nuovamente riorganizzata al suo interno, e sommariamente restaurata all'esterno, grazie all'ingente disponibilità di fondi ministeriali erogati alla Scuola, sin dal 1930, in maniera regolare e cadenzata²². A partire da quest'anno, infatti, la Normale comincia a beneficiare delle agevolazioni, per un valore complessivo di oltre due milioni di lire, previste dalla Convenzione per l'assetto edilizio della Regia Università, dei Regi Istituti superiori di Istruzione e degli Ospedali riuniti di Santa Chiara in Pisa. Patrocinata da Armando Carlini, che ne diresse il consiglio amministrativo, e siglata al cospetto di Mussolini nel maggio del 1930 a Palazzo Venezia, la Convenzione contemplava la devoluzione da parte del Ministero delle Finanze di 21 milioni di lire all'Università di Pisa – inclusa la Normale –, per una sua efficace riconfigurazione edilizia: vale a dire, per la costruzione di nuovi edifici universitari e per la ristrutturazione e il consolidamento dei vecchi²³. Giovanni Gentile fu tra i firmatari della Convenzione,

dall'Istituto Nazionale Luce nel 1931, ed è visibile in Archivio Luce (cod. Mo17501). Neppure in questo figurano i lavori di ristrutturazione del Palazzo. Una minuta di corrispondenza datata 30 settembre 1931 (in ASSNS, *Minute di corrispondenza*, anno 1931, n. 4512) attesta però l'invio di «dati e fotografie della Scuola e dei nuovi lavori richiesti con circolare n. 15108 del 14 settembre». Nonostante la condivisione del materiale fotografico e, probabilmente, di una scaletta per le foto e i contenuti, il potenziamento edilizio della Normale non fu incluso tra le operazioni celebrate nel documentario propagandistico. Più tardi, un esclusivo cortometraggio incentrato sulla Scuola rinata avrebbe visto la luce: nuove riprese degli ambienti della Scuola furono condotte proprio in occasione dell'inaugurazione del dicembre del 1932, cui presenziò il ministro dell'educazione Giuseppe Belluzzo (Archivio Luce, Giornale Luce B, cod. Bo17803; Giornale Luce A, cod. A103405).

²² *Infra*.

²³ Il rettore Carlini si era verosimilmente adoperato per ottenere finanziamenti da destinare al rinnovo dell'edilizia universitaria pisana sin dal lontano luglio 1928, quando aveva ricevuto Mussolini in visita a Pisa, intrattenendolo con «interessanti questioni riguardanti la vita dell'Ateneo Pisano» e avanzando lungimiranti proposte e iniziative cui il duce aveva entusiasticamente aderito. Come chiarito da Moretti e Amore Bianco, si ponevano in quell'occasione informale le precondizioni per l'emanazione della Convenzione per l'assetto edilizio della Regia Università e dei Regi Istituti Superiori, che sarebbe stata formalizzata due anni più tardi. La convenzione rientrò nella legge 188, varata il 18 dicembre 1930. Alla cerimonia di firma tenutasi a Palazzo Venezia presenziarono Gentile, Mussolini, Carlini e poi Costanzo Ciano, Giuseppe Bottai, Balbino Giuliano, Giovanni

e i ripetuti colloqui che egli intrattenne con Mussolini tra 1928 e 1929 non ebbero certamente un peso trascurabile nella concertazione di questa grande impresa edilizia universitaria²⁴. L'unitarietà di intenti tra il capo del governo, felice di poter agevolare la fondazione di un istituto di formazione superiore di respiro 'nazionale', e il commissario Gentile, desideroso di accrescere il numero degli allievi e di dotare l'edificio scolastico degli spazi necessari, traspare chiaramente nel paragrafo della Convenzione dedicato alla quota d'investimento prevista per il Palazzo della Carovana di Pisa, laddove viene specificato che i fondi dedicati alla Normale avrebbero dovuto dare concretezza «alla idea di Sua Eminenza Mussolini che vuole far posto nella Scuola stessa a 100 alunni convittori per fare di essa una vera Scuola Normale superiore nazionale»²⁵.

Nonostante l'appoggio autorevole di Mussolini, concretizzatosi in un'abbondante sovvenzione per il potenziamento dell'istituzione, nonostante la perseveranza di Gentile nell'attuazione del piano normalistico, la metamorfosi architettonica del Palazzo dei Cavalieri, come vedremo, fu un processo lento e tribolato, costellato di battute d'arresto, *demitours* e più in generale caratterizzato da un andamento rapsodico.

All'altro capo del filo, a rendere operativa la volontà di Gentile, governando nel più piccolo dettaglio la logistica del cantiere e cioè supervisionando manovali, decoratori, imprese e materiali, ma anche negoziando con le tante parti in gioco e con gli enti pisani, stette il suo vicedirettore, Francesco Arnaldi, professore interno di letteratura latina, ma in quegli anni vero *factotum* al servizio della migliore riuscita dell'ammodernamento.

D'Achiardi e Guido Buffarini Guidi. A questo proposito si vedano AMORE BIANCO 2012, pp. 34-5, MORETTI 2008, pp. 20-2, ma anche l'articolo *I ricevimenti del capo del governo* uscito sul numero del 21 luglio 1928 de «Il giornale d'Italia», p. 6. Si conserva inoltre un documento, descritto come una trascrizione del succitato articolo (ma ad esso non corrispondente) in AFG, Attività scientifica e culturale, Università degli studi di Pisa, Università di Pisa: «Mussolini, dopo avere ascoltata la esposizione fattagli, ha promesso il suo interessamento e riconosciuta la necessità di passare alla attuazione delle proposte formulate». A coordinare le operazioni di sistemazione edilizia fu posto, ancora una volta, l'ingegnere capo Giovanni Girometti: ne parlano BRACALONI, DRINGOLI 2013, pp. 22-55. In ASPi, 134, classe XXVII, 126, fasc. 2, si conserva poi la «lettera al Magnifico Rettore con la quale vengono trasmessi i progetti richiesti inerenti all'Assetto Edilizio dell'Ateneo Pisano da servire a base della Convenzione», scritta da Girometti in data 5 maggio 1930 e indirizzata ad Armando Carlini.

²⁴ Cfr. SIMONCELLI 1998.

²⁵ AFG, Attività scientifica e culturale, Università degli studi di Pisa, Università di Pisa, *Per la sistemazione edilizia dell'Ateneo pisano*, 1929.

2. *Lo stretto necessario: i lavori 1928-29*

In pieno fervore di lavori di demolizione per il montaggio della scala, nell'ottobre 1928, veniva formalizzata la delibera del consiglio direttivo della Scuola, che si era riunito il 28 giugno per designare il successore di Bianchi: il senatore Gentile assumeva così in via ufficiale le funzioni di Commissario della Regia Scuola Normale a decorrere dal 1° ottobre 1928 fino al 31 ottobre 1929²⁶.

Le prime operazioni promosse dall'amministrazione Gentile-Arnaldi furono di utilità pratica e generale e le loro proposte d'intervento furono convogliate in una preliminare perizia del 9 ottobre 1928, redatta da Giovanni Girometti, e poi – una volta apportate piccole modifiche – posdata al 12 dello stesso mese²⁷. Non appena Gentile ebbe ricevuto il via libera dal ministro delle finanze Antonio Mosconi che «in via del tutto eccezionale, stante l'interessamento preso da Sua Eminenza il Capo del Governo»²⁸, autorizzava il rilascio di un assegno straordinario di 80.000 lire («una spesa necessaria e modesta»²⁹, a detta di Mussolini, a cui andavano aggiunte ulteriori 24.000 lire di aumento della dotazione ministeriale per l'anno accademico 1929-30), il commissario telegrafava ad Arnaldi di disporre sollecitamente l'inizio dei lavori utili a dotare anzitutto la Scuola di un efficiente impianto di riscaldamento a termosifoni e a provvedere ad alcune impellenti riparazioni murarie. Il primo, quello relativo ai riscaldamenti della Scuola, era un provvedimento che Gentile aveva già proposto di adottare, qualche anno prima, da ministro dell'Istruzione, al suo predecessore Luigi Bianchi, che aveva stoicamente rifiutato una spesa del tutto

²⁶ Ivi, *Personalalia, Attività scientifica e didattica*, 184 bis, lettera di nomina a commissario della Regia Scuola Normale Superiore di Pisa firmata dal ministro Giuseppe Belluzzo, 28-09-1928.

²⁷ ASPI, 134, classe XXVII, 125 bis, *Progetto dei lavori di sistemazione dei servizi igienici, di pavimentazione e diversi in locali della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa*, n. 5721, <9> 12 ottobre 1928.

²⁸ AFG, *Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile*, unità 3934 (Antonio Mosconi, 11-10-1928): «Mi è gradito comunicarle che, in via del tutto eccezionale – stante l'interessamento preso da Sua Eminenza il capo del governo – aderisco in massima alla proposta. Senonché, avuto riguardo alle attuali condizioni della finanza, mi vedo costretto a pregare la Eminenza Vostra di limitare l'assegno straordinario a lire 80.000, somma che verrà prelevata dal fondo di riserva per le spese impreviste; mentre all'aumento di lire 24.000 alla dotazione sarà provveduto a carico del bilancio del Ministero dell'Istruzione a cominciare dall'esercizio 1929-1930».

²⁹ Ivi, *Corrispondenza tra diversi*, unità 766 (Benito Mussolini ad Antonio Mosconi, 08-10-1928): Mussolini postilla la richiesta di finanziamento che a suo tempo Gentile aveva inviato a Mosconi, rilasciando il suo consenso per «questa spesa modesta e necessaria».

inopportuna in anni, come abbiamo già accennato, difficili³⁰. Nel campo delle riparazioni murarie indicate nella perizia rientrarono invece interventi di varia natura, che riguardarono per lo più i servizi igienici, i loro rivestimenti e la nuova pavimentazione³¹.

A giudicare dalla tempestività con cui furono compilate le perizie – e condotti a termine i lavori, entro la fine dello stesso anno – sembra di capire che questi progetti attendevano soltanto di essere formalizzati, ma rientravano già da anni nelle priorità di Gentile, che nelle sue note manoscritte, redatte nel marzo del 1928 – quando la direzione della Scuola doveva evidentemente essere una (non così remota) ambizione – si prefigurava quali lavori compiere nel Palazzo della Carovana, appuntando distrattamente a margine di altre considerazioni: «termosifone, acqua corrente in tutte le stanze, 2 bagni a ogni piano, sostituzione di mattonelle ai mattoni, adattamento dei locali del pian terreno a biblioteca, rinnovamento di alcuni arredi e altre modifiche secondarie»³².

Sollecitato dal direttore e sull'onda dei sempre più cospicui finanziamenti emessi, Arnaldi si era nuovamente rivolto all'Ingegnere Capo del Genio Civile per la compilazione di una seconda perizia per lavori di somma urgenza da eseguire per assicurare la stabilità del fabbricato³³. La perizia, che vide la luce il 21 dicembre, indicava come lavori indilazionabili il rafforzamento della muratura che «presenta in vari punti (e per tutto il fabbricato) forti lesioni, ma più specialmente verso l'angolo sud-ovest e nord-ovest; lesioni che riscontrate fin dal 1906, sono andate man mano accentuandosi, come sta a dimostrare la

³⁰ L'episodio è raccontato da Vladimiro Arangio Ruiz, più tardi vicedirettore in Normale e autore di una breve riflessione sugli aspetti storico-accademici della Scuola: «il normalista Giovanni Gentile, diventato ministro dell'istruzione pubblica, memore del freddo che da ragazzo aveva patito nelle stanze del bel palazzo vasariano – bello, sì, ma bisognoso di esser reso un po' più confortevole e accogliente – offerse al Bianchi, che era allora l'illustre e venerato direttore della Scuola, i fondi necessari per un moderno impianto di riscaldamento», cfr. ARANGIO RUIZ 1941, p. 9.

³¹ ASPI, 134, classe XXVII, 125 bis, *Progetto dei lavori di sistemazione dei servizi igienici, di pavimentazione e diversi in locali della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa*, n. 5721, <9> 12 ottobre 1928.

³² La citazione è ripresa da SIMONCELLI 1994, p. 22.

³³ Per l'autorizzazione dei lavori, si veda la lettera del Ministero della Pubblica Istruzione all'Ingegnere Capo del Genio Civile di Pisa, 06-05-1929: «Informasi Vostra Signoria che, con decreto in corso, è stata approvata la perizia, redatta da codesto ufficio il 21-12-1928 per l'importo di lire 80.000 riguardanti i lavori di somma urgenza necessari per provvedere al consolidamento del fabbricato», in ASPI, 134, classe XXVII, 125 bis, ma anche l'avviso di pagamento di un assegno di 80.000 lire non datato, rilasciato dal Ministero della Pubblica Istruzione e conservato in ASSNS, *Ministeriali e lettere diverse*, busta 17 (1926-1929), anno 1929.

rottura di alcune lastre di marmo messe nella suddetta epoca per poter constatare i possibili successivi movimenti», la riparazione «di un grande e artistico soffitto in legno del salone al terzo piano, avente il tavolato e parte dell'armatura pure in legno in tali condizioni di deterioramento da minacciare rovina e costituire un pericolo permanente», la messa a nuovo di «alcune parti del tetto e della gronda sporgente sui prospetti del fabbricato», e il rafforzamento «del sottostante solaio della biblioteca, la di cui armatura in legno è racchiusa tra i pilastri ed i pavimenti», nonché la «rimozione dei pavimenti stessi»³⁴ e la sostituzione dei vecchi mattoni con più minute mattonelle nel corridoio del primo piano e negli ambienti di riunione dei docenti³⁵.

Il nuovo ministro dell'Istruzione, Giuseppe Belluzzo, autorizzava una spesa complessiva massima di 50.000 lire per coprire i lavori, che venivano consegnati – in conformità con l'articolo 4 del Regio Decreto del 7 maggio 1925 – all'Ingegnere Capo dell'Ufficio del Genio Civile di Pisa³⁶. Gli interventi previsti nelle due

³⁴ Questa e le citazioni precedenti si trovano in ASPI, 134, classe XXVII, 125 bis, *Perizia di somma urgenza dei lavori di stabilità del fabbricato sede della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa*, 21-12-1928. Il rafforzamento delle murature, come apprendiamo da una lettera di Arnaldi, non sarebbe stato condotto in questa prima tranche di lavori. A metà dell'anno successivo, infatti, Arnaldi informerà Gentile di aver combinato con l'ingegnere Girometti «di preparare una seconda perizia di stabilità – lavori d'urgenza – per l'importo di 15.000 lire»: occorre ancora «riparare le mensole del tetto e una crepa profonda nel muro esterno dei saloni» cui sino ad allora si era potuto «rimediare solo dall'interno»; lo si legge in AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 21-07-1929). Un verbale di somma urgenza che riguardasse esclusivamente questi lavori di consolidamento della muratura, a ben vedere, era già stato stilato e costituiva il secondo allegato della suddetta *Perizia di somma urgenza dei lavori di stabilità* del 21 dicembre 1928. Qui Girometti evidenziava la stretta interrelazione tra i danni riscontrati nei solai dei due grandi saloni dello stabile e le «profonde lesioni sia nei muri perimetrali come in quelli interni, lesioni che in alcuni locali si trasmettono alle volte e solai». L'ingegnere proseguiva con la sua analisi spiegando di aver «constatato inoltre come quella di dette lesioni che interessa il muro esterno in tutta la sua altezza presso l'angolo sud-ovest e nord-ovest, manifestatasi fin dal 1906, ha in proseguo di tempo progredito dando luogo alla rottura delle apposite spie di marmo successivamente applicatevi».

³⁵ ASPI, 134, classe XXVII, 125 bis, *Varie e Fatture*, fattura dell'impresario Alfredo Martelli di Pisa, 01-03-1929, per la messa in opera del «pavimento con mattonelle fornite dall'Amministrazione, salotto da pranzo dei Professori, da ricevere degli studenti».

³⁶ Ivi, *Regia Scuola Normale Superiore in Pisa. Lavori di stabilità del fabbricato. Corrispondenza, autorizzazioni ministeriali*, telegramma del Ministro Belluzzo all'Ufficio del Genio Civile di Pisa, 29-11-1928: «[...] comunico che giusta articolo quattro regio decreto sette maggio 1925 numero 646 ingegnere capo genio civile est autorizzato disporre immediata esecuzione sino limite lire

perizie furono dilazionati tra la fine del 1928 e il primo semestre del 1929: la messa a regime del sistema di riscaldamento, e quindi il propedeutico impianto delle tubature nonché il montaggio di alcuni termosifoni negli ambienti del secondo e terzo piano, e la rifunzionalizzazione dei locali al pian terreno ad uso di biblioteca potevano già dirsi conclusi entro le prime settimane di dicembre³⁷, quando il vicedirettore scherzosamente comunicava a mezzo telegrafo che «dal non più agghiacciato palazzo dei Cavalieri, professori [e] alunni mandano [a] vostra eccellenza ringraziamenti»³⁸.

3. *Il cantiere dell'«aula minor»³⁹, la Sala degli Stemmi*

Si inaugurava ora il cantiere certamente più lungo e complesso: quello allestito nel salone degli Stemmi, al terzo piano del Palazzo. La sala, così come era stata concepita da Vasari negli anni immediatamente successivi al 1561, doveva essere adibita a scherma per i Cavalieri di Santo Stefano. Si trattava cioè di un ambiente funzionale agli allenamenti militari, parco di ornamenti, fatta eccezione che per il fregio di blasoni scolpiti, identificativi di quei Cavalieri dell'Ordine di Santo Stefano che avevano vestito l'abito tra 1594 e 1604, che ornava e tuttora decora l'alto cornicione delle pareti, e – naturalmente – per il soffitto ligneo a cassettoni, di invenzione vasariana. Il grande palco cassettonato, esattamente come nel caso della sala sottostante, oggi Sala Azzurra (sin dai primi del Novecento riutilizzata come biblioteca), costituiva l'intervento più massiccio operato da Giorgio Vasari in un ambiente dalla planimetria verosimilmente già condizionata, che doveva assolvere a una finalità più utile che rappresentativa. Il soffitto – dopo secoli di incuria – necessitava di un restauro epidermico, oltretutto di un intervento di natura strutturale, di consolidamento cioè del vecchio solaio in legno, particolarmente danneggiato sul fronte sud-ovest⁴⁰.

cinquantamila casi somma urgenza previsti articolo 70 regolamento 25 maggio 1895 numero 350 stop [...]».

³⁷ Ivi, *Giornale dei lavori*, 12-10-1928/22-12-1928.

³⁸ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 13-12-1928).

³⁹ Curioso l'iter decisionale per la scelta del nome della sala: «Quanto al nome, Aula magna forse non va, perché sarà restaurata l'aula del primo piano, l'aula magna potrebbe essere quella. Gli stemmi ci sono tanto nell'una che nell'altra. Sala degli arazzi sarebbe pretenzioso. Io sono incerto fra sala delle conferenze o sala o aula minore, dato che per i Cavalieri quella del primo piano era l'*aula maior*, e c'è motivo di credere che l'altra la chiamassero *aula minor*». Ivi, unità 265 (Francesco Arnaldi, 13-03-[1929]).

⁴⁰ Il soffitto cassettonato è stato oggetto di svariati interventi di restauro (nel 1945, ad esempio,

Il 30 novembre cominciarono i lavori di riattamento del malmeso soffitto vasariano della vecchia Sala della Scherma, che si voleva ora rifunzionalizzare e trasformare nel più solenne salone di rappresentanza della Scuola, facendone una sorta di aula magna, una sala deputata a ospitare lezioni e conferenze⁴¹. Il cantiere si sarebbe inaspettatamente protratto sino all'inaugurazione del salone stesso, avvenuta – dopo numerosi rinvii causati da insperate complicazioni nell'andamento dei lavori – il 2 maggio del 1929. Gli interventi di ristrutturazione, infatti, si rivelarono più onerosi della previsione d'opera e comportarono un drastico scardinamento dei formelloni componenti lo strato esteriore del soffitto, ma anche – e a ciò si provvide soltanto negli ultimi mesi di lavorazione – il rifacimento integrale della pavimentazione della sala; intervento quest'ultimo, resosi necessario per la salvaguardia del malmeso solaio della sottostante sala della Biblioteca.

Per il restauro integrale del soffitto ligneo si provvide alla sostituzione di parte dell'armatura in legno e del tavolato deteriorato che formava il piano delle formelle; seguirono lo smontaggio e il rimontaggio di alcune di queste, la provvista e posa in opera di una nuova trave di abete a sostituzione di quella guasta, sul lato nord. Tutte le operazioni di falegnameria furono affidate all'impresa Gemignani di Pisa, che si occupò del ripristino gli infissi delle quattro finestre collocate sulla parete a nord e della fabbricazione dei rispettivi davanzali. Un falegname sarebbe poi stato incaricato del «restauro delle cornici formanti il fregio in legno sottostante al soffitto ed agli stemmi»⁴². Al termine dei lavori di

ancora con fondi messi a disposizione dal Ministero della Pubblica Istruzione, fu rafforzato e ritinteggiato); l'ultimo, realizzato per mezzo dei finanziamenti della Fondazione Pisa, risale al 2011. Sono stati contestualmente restaurati dallo stesso ente gli stemmi dei Cavalieri di Santo Stefano che ornano la sala. Si veda a questo proposito FONDAZIONE PISA 2013, pp. 167-9. I dettagli dei numerosi restauri degli ambienti del Palazzo della Carovana successivi al cantiere descritto in questo contributo si trovano nei documenti conservati presso l'Archivio Generale della SABAP-PI; ringrazio Vittoria Brunetti per la segnalazione delle perizie.

⁴¹ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 2727 (Giovanni Girometti, 03-12-1928, telegramma): «lavori salone scuola normale iniziati trenta scorso mese».

⁴² ASPI, 134, classe XXVII, 125 bis, *Lavori di stabilità del fabbricato, Nota di lavoro eseguito alla Regia Scuola Normale Superiore*, 03-06-1929, e ivi, *Legname impiegato dalla Ditta Gemignani nei lavori eseguiti alla Regia Scuola Normale Superiore in Pisa*, s.d.: «Legname compensato occorso per il restauro del soffitto del salone degli Stemmi [...], trave di abete collocato al lato nord del Salone degli Stemmi, [...] nuovo tavolato al di sopra delle formelle del soffitto del salone, rinfianchi ai cassettoni [...], fregio sotto il soffitto [...], cornicione ai riquadri dei cassettoni e cornici di ornamento alle travi formanti cassettone [...]». La spesa complessiva ammontò a 19.000 lire che furono liquidate alla ditta Gemignani pochi giorni dopo la sottomissione della nota stessa.

risanamento del soffitto, i manovali praticarono dei fori entro alcuni dei rosoni a rilievo posizionati al centro di ciascun cassettone, per collocarvi l'impianto di illuminazione.

Una pianta del terzo piano del Palazzo (Fig. 3)⁴³, disegnata nell'ottobre del 1928 e verosimilmente ritoccata più tardi con matite colorate, offre un'utile visuale miniaturistica della conformazione esteriore del soffitto vasariano della sala degli Stemmi, illustrando anche le modifiche che si progettava di adottare nei singoli formelloni quadrangolari, come si è detto, per illuminare la sala, ma pure per innestarvi piccoli accorgimenti ornamentali che avrebbero inequivocabilmente ancorato quegli interventi all'anno VII dell'era fascista: le otto croci disegnate in blu sulla pianta indicano infatti i cassettoni nei quali furono collocati degli stemmi in stucco, commissionati alla ditta Pasquino Parlanti di Pisa, a sostituzione degli originari rosoni intagliati⁴⁴.

Almeno un paio di questi stemmi plastici doveva raffigurare la croce rossa a otto punte, emblema dell'Ordine di Santo Stefano; un'altra coppia avrebbe riprodotto il fascio littorio affiancato dall'indicazione dell'anno dell'era fascista in cui il regime aveva finanziato la ristrutturazione del palazzo e il risanamento del pregiato soffitto⁴⁵. Gli otto stemmi, suddivisi al di qua e al di là della grande trave divisoria del soffitto, in maniera per quanto possibile simmetrica, furono evidentemente modellati 'all'antica'⁴⁶: la loro foggia assecondava un linguaggio tipicamente pseudo-rinascimentale nella forma ancile data allo scudo, incorniciato da due piccole volute tondeggianti nella parte superiore, e nei ritocchi in oro approntati da Cesare Cigheri. Quest'ultimo, un pittore e decoratore originario di Carmignano (in provincia di Prato), era stato coinvolto nel 1923 nell'esecuzione della decorazione in stile 'gotico' di alcune cappelle della chiesa di Santa Caterina a Pisa. Più tardi, nel 1927, avrebbe varcato le soglie di Piazza dei Cavalieri per rinnovare l'apparato pittorico della chiesetta di San

⁴³ Ivi, *Progetto dei lavori di sistemazione dei servizi igienici, di pavimentazione e diversi nei locali della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa*, 09-10-1928.

⁴⁴ Il 18 gennaio la ditta Gemignani impiegava uno dei suoi dipendenti «in aiuto dallo stuccatore per il collocamento in opera dei rosoni», come si vede ivi, *Lavori di stabilità del fabbricato, Ditta G. Gemignani falegnami. Lavori eseguiti alla Regia Scuola Normale Superiore*.

⁴⁵ Non è possibile indicare con precisione il numero di stemmi raffiguranti l'emblema del regime, poiché le fatture (cfr. nota successiva) non specificano quanti e quali stemmi plastici avrebbero riprodotto l'una e l'altra insegna. Ad oggi, risultano collocati sul soffitto quattro emblemi araldici della città di Pisa, con la caratteristica croce pomata bianca in campo rosso, probabilmente realizzati successivamente e a sostituzione degli stemmi fascisti.

⁴⁶ ASPI, 134, classe XXVII, 125 bis, fattura della ditta Pasquino Parlanti «per fornitura di rosoni in stucco e stemmi» per il soffitto della sala, s.d.

Rocco, ancora una volta all'insegna di quel neo-medievismo imperante a Pisa sin dalle fasi aurorali del Novecento, che l'arcivescovo della città, il cardinale Pietro Maffi, si ostinava a propugnare e adottare negli interventi di restauro degli anni Venti e Trenta del Novecento⁴⁷.

Convocato in Normale per decorare dapprima la Sala degli Stemmi e poi la Sala della Biblioteca, Cigheri si occupò anche della ridipintura dei numerosi stemmi e della decorazione dei cassettoni del soffitto, infine dell'elaborazione del ricco programma d'ornato per le pareti. Tutte queste operazioni furono condotte alla luce di un orientamento rinascimentaleggiante, particolarmente evidente nella scelta di abbellire la sala con ricorrenti fregi fitomorfi e floreali, arricchiti da grottesche variopinte che simulavano le forme e lo stile dell'ornato cinquecentesco. Cigheri eseguì un 'restauro' arrangiato ed epidermico dei caratteristici blasoni in pietra dei Cavalieri, semplicemente ridipingendo e ravvivando i colori sbiaditi e valorizzandoli con una lumeggiatura ad oro che avrebbe conferito la patina dell'antico. Per l'ampio palco in legno a formelle adoperò una coloritura «a tempera con ornamenti a chiaroscuro sui fondi ble, con meandri, fregi e nastri dipinti nei travi, cornici», cui diede il tocco finale con una «lumeggiatura con oro vero ai rosoni e stemmi nei centri delle formelle»⁴⁸. Da ultimo, il pittore elaborò il lungo fregio di girali floreali, cornucopie, ceste di frutta e grottesche che decora in maniera continua l'imbasamento delle pareti, ideando poi un nastro minore, composto da più semplici motivi fitomorfi, per la fascia più alta delle pareti. Simili decorazioni concepì anche per incorniciare le strisce monocromatiche in giallo chiaro che si sviluppano nell'intradosso delle quattro finestre della sala. Il programma decorativo ora approntato, come si comprende, non dovette basarsi sulle numerose ma lacunose tracce d'affresco

⁴⁷ Come si legge in un articolo de «Il Ponte di Pisa», del 03/04-09-1927 (n. 31), nella chiesa di San Rocco Cigheri si occupò della decorazione delle cappelle del Crocifisso e del Volto Santo, nonché dell'altare della Madonna del Rosario, restaurato nei toni del bianco e dell'oro. Per la decorazione in Santa Caterina, ad opera di Cigheri e di Galeno Davitti, si veda RENZONI 2019, pp. 190-5.

⁴⁸ Per questa e la precedente citazione si veda ASPi, 134, classe XXVII, 125 bis, *Lavori di stabilità del fabbricato, Conto per lavoro fatto in pittura decorativa nel Palazzo della Scuola Normale Superiore in Piazza Cavalieri in Pisa*, 19-06-1929. Rispetto al primo preventivo, sottoposto al Genio Civile in data 5 gennaio 1929, che prevedeva l'esecuzione di «fondi a imitazione stoffa, con [...] pieghe e frangia che viene a cadere sopra l'imbasamento dipinto conforme al disegno, zoccolo finale, il tutto patinato a imitazione antica», costituisce una sensibile variazione la scelta, più sobria, di intonacare a fondo unito le pareti nel loro sviluppo intermedio tra il fregio dell'imbasamento fino alla cornice di supporto alla lunga teoria di emblemi. Cfr. ivi, *Preventivo per un lavoro da eseguirsi in pittura decorativa in un salone del Palazzo delle scuole normali in Piazza Cavalieri a Pisa*, 05-01-1929.

riscoperte durante la campagna di messa in sicurezza e ristrutturazione della sala. Degli affreschi rinvenuti diede notizia pochi anni più tardi lo storico dell'arte e professore all'Università di Pisa, Mario Salmi, che testimoniò il rintracciamento sulle pareti della sala e sotto al livello del pavimento di diversi frammenti pittorici risalenti, secondo la sua analisi, alle diverse età del palazzo⁴⁹.

Due foto del fondo del Ministero della Pubblica Istruzione (Figg. 4, 5) immortalano due prospettive di poco differenti della sala fresca di restauro, e costituiscono una preziosa testimonianza per conoscere l'assetto del Salone degli Stemmi, verosimilmente pochi giorni prima che vi si celebrasse l'inaugurazione: come si vede, mancano le panche e le sedie, che sarebbero arrivate a Scuola soltanto a fine anno⁵⁰, non vi è traccia del termosifone – impiantato in pieno inverno –, ma si distingue chiaramente il soffitto restaurato e arricchito dei nuovi inserti decorativi, nonché i dipinti e gli arazzi che vestivano le pareti della sala (Fig. 6).

In prospettiva di questo evento che avrebbe riunito alcune delle più eminenti personalità del regime, e dietro sentito interessamento di Arnaldi, infatti, si era provveduto piuttosto tardivamente rispetto alla data d'inaugurazione, originariamente prevista per il 19 marzo del 1929, alla guarnizione delle pareti nude della sala con dipinti e arazzi richiesti in prestito alle Regie Gallerie e Musei

⁴⁹ Né le lettere che Salmi indirizza a Gentile (che pure trattano della storia del palazzo oltreché, come si vedrà, dell'arredamento della sala degli Stemmi), né i documenti relativi al cantiere, però, menzionano queste antiche decorazioni, cui Salmi fa riferimento unicamente nel volume del 1932, pubblicando la fotografia di uno dei lacerti d'affresco rinvenuti al di sotto del piano di calpestio della sala, quello raffigurante «l'inizio di uno stemma entro una riquadratura architettonica», su cui doveva correre «il principio di un motto ammonitore: DILIGITE IUSTITIAM». La clausola latina è evidentemente riconducibile all'incipit del *Liber Sapientiae* di Salomone, «Diligite iustitiam qui iudicatis terram». L'immagine è pubblicata in SALMI 1932, p. 14.

⁵⁰ Per attutire i costi dell'ammodernamento della sala e provvedere in maniera sostenibile ma decorosa al suo ammobiliamento, Arnaldi propose a Gentile di coinvolgere il senatore Balbino Giuliano, per ottenere da lui la cessione di «mobili non più adoperati da qualche pubblica amministrazione»; lo si legge in AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 12-02-[1929], 06-03-[1929], 10-03-[1929], 06-04-[1929]). Una fattura del 31 dicembre 1930 (in ASPi, 134, classe XXVII, 128) attesta il pagamento alla ditta Omero Castellacci di Pisa per l'esecuzione di 39 poltrone «in noce massello, tornite e scolpite, con intarsio nello schienale, della croce dei Cavalieri» e di quindici panche simili per materiale, fattura e decorazione, da destinare all'arredamento della Sala degli Stemmi. Le stesse panche e sedie tuttora costituiscono l'arredo della Sala, che ha mantenuto negli anni la funzione di aula per le conferenze della Scuola. Nel salone si trova ancora anche l'antica cattedra in legno che nel corso della primavera del 1929 fu oggetto di un oneroso restauro, come si apprende nelle lettere succitate.

di Firenze. Già nel dicembre scorso, però, Arnaldi aveva cortesemente sollecitato Gentile a sondare «il terreno presso le Belle Arti, per vedere se da Palazzo Pitti, Uffizi o qualche altra galleria, si potessero avere in deposito otto, dieci quadri da magazzino del Cinque-Seicento»⁵¹.

Nei fatti, le trattative per ottenere il deposito permanente di «quattro quadri e tre strisce d'arazzo»⁵² furono gestite, *more solito*, con estrema diligenza da Francesco Arnaldi, non prima della fine di febbraio. Riunitisi il soprintendente di Firenze, Giovanni Poggi, lo storico dell'arte e professore all'Università di Pisa, Mario Salmi, e il direttore delle Regie Gallerie e Musei di Firenze, Nello Tarchiani, i tre funzionari ebbero modo di confrontarsi sulle opere da destinare alla Scuola, incontrando non poche difficoltà nella selezione, a causa anzitutto della particolare conformazione della sala che li avrebbe ospitati. In una lettera recante data 9 marzo 1929, Salmi spiegava al commissario Gentile che se avessero dovuto addobbare

la sala della Biblioteca [i.e. la Sala Azzurra] non sarebbero mancati i quadri adatti, ma, data la limitatissima altezza dell'ambiente disponibile, le tele che ad esso si prestino per dimensioni, (ed anche che siano in buono stato), sono pochissime. Si è dovuto ricorrere ad arazzi bassi e lunghi ed a quattro dipinti della fine del Cinque o dei primi del Seicento che abbiamo trovato nei magazzini degli Uffizi e dell'Accademia, poca roba ma intonata per stile e bastevole e dare una nota di signorilità alla sala⁵³.

Le opere, provenienti dai depositi degli Uffizi, arrivarono in Carovana sommariamente restaurate, ossia ritoccate e riverniciate in più parti; gli arazzi, sbrigativamente ricuciti nella parte delle cimose⁵⁴. La scelta di dipinti di tema sacro e profano, realizzati da artisti toscani della Maniera come Michele Tosini o Giovanni Battista Naldini, assecondava oltre che la particolare configurazione degli ambienti anche un criterio di conformità stilistica: si trattò di un'operazione

⁵¹ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 12-12-[1928]).

⁵² Ivi, unità 265 (Francesco Arnaldi, 10-03-1929).

⁵³ Ivi, unità 5071 (Mario Salmi, 09-03-1929).

⁵⁴ ASSNS, *Ministeriali e lettere diverse*, busta 17 (1926-1929), anno 1929, lettera di Nello Tarchiani a Giovanni Gentile, 09-03-1929: «Data la ristrettezza del tempo, per quanto abbia messo al lavoro tutte le arazziere e tutti i restauratori, anche straordinari, ho dovuto limitarmi alle sole opere di consolidamento e di sommario ritocco e verniciatura per i dipinti; e di ricucitura e cambiamento delle cimose per gli arazzi. per le cornici sarebbe occorsa almeno una settimana di più». Nella stessa cartella si conservano altre comunicazioni relative al restauro delle opere, all'imballaggio e alla loro spedizione, cfr. anche ivi, lettera della Regia Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna della Toscana I al vicedirettore della Regia Scuola Normale Superiore, 18-04-1929.

schiettamente esornativa – potremmo dire, di ‘arredamento’ – della sala degli Stemmi, che veniva vistosamente riconfigurata in senso tardo-cinquecentesco⁵⁵.

Per quanto la sala degli Stemmi e il suo rinnovo avessero assorbito – al passaggio d’anno – le energie del direttore e di Arnaldi, tutte rivolte a conferire un aspetto signorile all’ambiente in visione della sua inaugurazione a nuova aula delle adunanze della rinascita Scuola, anche altri ambienti del Palazzo furono interessati da modesti interventi di riorganizzazione e ammodernamento: furono rinnovati i pavimenti dell’auletta anteriore alla sala, del pianerottolo tra il secondo e il terzo piano, del corridoio prospiciente lo scalone e di quello al primo piano; una diffusa decorazione di queste aree fu affidata alle cinquanta stampe settecentesche che la Regia Calcografia aveva provveduto a inviare alla Scuola, su richiesta del Ministero dell’Educazione Nazionale, sin dal febbraio 1929⁵⁶.

4. «Magnifici per posizione, ideazione ed esecuzione»⁵⁷: i sigilli di stato sulla facciata della Carovana

Oltre ai locali strategicamente rimessi a nuovo perché, come si vede, funzionassero da tappe obbligate nel percorso di visita degli ospiti illustri, anche la facciata graffita della Carovana sarebbe stata interessata da interventi non ancora a carattere restaurativo, bensì decorativo, dal sapore fortemente simbolico.

La Scuola aderiva all’alba del 1929 – piuttosto precocemente – a quella che, negli anni subito a venire, sarebbe divenuta una prassi per gli edifici pubblici e ministeriali, incaricando un architetto di delineare la foggia delle due insegne

⁵⁵ I dipinti selezionati, tuttora affissi alle pareti della Sala, sono una *Sacra Famiglia* di Giovanni Battista Naldini (inv. 8703 - 1890), una *Santa Caterina d’Alessandria* di Michele Tosini detto Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (inv. 5874 - 1890), una *Sacra Famiglia con San Giovannino* dello stesso autore (inv. 6066 - 1890), e un dipinto riproducente la celebre composizione michelangiolesca di *Venere e Amore* (inv. 5658 - 1890). Anche gli arazzi dovevano intonarsi perfettamente con l’ambiente così configurato; essi sono stati rimpiazzati da due tele a monocromo di Benedetto Veli, raffiguranti rispettivamente la *Resa di Montmélián a Enrico IV di Francia* (inv. 7818 - 1890) e l’*Imbarco di Filippo II a Barcellona alla volta delle Fiandre* (inv. 7845 - 1890), che occupano la parete di fondo del salone dal 2012.

⁵⁶ ASSNS, *Ministeriali e lettere diverse*, busta 17 (1926-1929), anno 1929, lettera del direttore della Regia Calcografia Alfonso Tavernari al direttore della Scuola Normale Superiore, 19-02-1929, e lettera del ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele al direttore della Scuola Normale Superiore, 17-02-1929. Le stampe della Regia Calcografia si trovano ancor oggi sparpagliate negli ambienti del Palazzo della Carovana ma anche del vicino Collegio Puteano.

⁵⁷ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 16-07-[1629]).

dello Stato, il fascio littorio e lo stemma sabaudo, da esibire sul fronte principale del Palazzo della Carovana. L'incarico fu affidato all'architetto veronese Ettore Fagioli, ben prima che la norma in materia fosse emanata: prima cioè che fosse indicata in via definitiva quale foggia adottare per le nuove insegne dello stato da esibire sulle facciate degli edifici ministeriali⁵⁸. Già a fine gennaio del 1929, infatti, Arnaldi poteva toccare con mano i disegni approntati da Fagioli⁵⁹, preparatori per due grandi emblemi marmorei da apporre sul prospetto della Scuola; a distanza di una decina di giorni l'uno dall'altra giungevano il nulla osta rilasciato dalla Commissione comunale per l'edilizia pisana – dunque dal podestà Guido Buffarini Guidi –, e l'autorizzazione accordata da Oreste Zocchi, architetto della Soprintendenza, per l'esecuzione e l'affissione dei due sigilli⁶⁰. I modelli offerti da Fagioli venivano perciò mandati ad eseguire poco prima che fosse emanato il regio decreto, dell'aprile 1929, che regolamentava la foggia e l'uso del sigillo di Stato, individuando due tipologie di stemma – il grande e il piccolo – da apporre in contesti differenti. In entrambe le varianti, che si distinguevano per dimensioni e dovizia di ornamenti esteriori, l'arme di casa Savoia era simbolicamente sorretta da due fasci littori addossati, piuttosto che dai due leoni che avevano caratterizzato lo scudo prima dell'avvento del fascismo al governo⁶¹. Ritrovatosi con due progetti che potevano dirsi 'obsoleti' già a metà aprile per via di alcune differenze rispetto al prototipo ora stabilito dalla legge, Arnaldi si rassegnava all'idea che «gli stemmi della Scuola [...] [avrebbero ricordato] il periodo del Fascismo in cui sono stati disegnati e scolpiti», sostenendo che a «lavoro iniziato,

⁵⁸ La norma in materia fu emanata nell'aprile del 1929, come si vede nella *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, n. 92, 19-04-1929, VII, Regio Decreto 11-04-1929, n. 504: «Foggia ed uso dello stemma e del sigillo dello Stato», p. 1716 (le pagine seguenti, non numerate, sono le tavole in cui figurano le varie tipologie di stemma da adottare).

⁵⁹ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 19-01-1929): «Oggi sono arrivati anche i disegni per gli stemmi, e inizierò subito le pratiche. Sarebbe però bene che lei pregasse direttamente l'onorevole Buffarini di evitare che la commissione edilizia municipale ci mettesse degli ostacoli, o ritardasse comunque la pratica, dato che la Soprintendenza è favorevole».

⁶⁰ ASSNS, *Ministeriali e lettere diverse*, busta 17 (1926-1929), anno 1929, lettera dell'Ufficio tecnico del Comune di Pisa al direttore della Scuola Normale Superiore, 09-02-1929; ivi, lettera della Soprintendenza all'Arte medievale e moderna per la Toscana I alla Scuola Normale Superiore, 21-01-1929.

⁶¹ Cfr. *supra*, nota 58. Per una storia del simbolo fascista si veda TARQUINI 2017, p. 4. L'esibizione dell'emblema littorio, dichiarato sigillo di stato nel 1926, era divenuta mandatoria per gli edifici ministeriali nel 1927 e poteva essere autorizzata – sin dall'estate del 1928, con speciale permesso rilasciato dal capo del governo – anche per edifici pertinenti a Comuni, Province, Congregazioni di Carità ed enti parastatali di beneficio nazionale.

bisogna prendere gli stemmi come sono e non preoccuparsi se nel frattempo lo stemma dello stato è cambiato per la seconda volta»⁶².

I due manufatti, come nel caso delle superfetazioni volute nella sala degli Stemmì, riproducono lessemi evidentemente ‘rinascimentali’: gli scudi, di forma anfile, contenuti in una ampia cornice articolata in due volute per lato, cimati uno dalla Corona Reale, l’altro – come sembra di riuscire a scorgere dalla foto – da una protome leonina, e culminanti in basso da altrettante volute, erano contornati sui lati da due lussureggianti festoni vegetali, a imitazione dell’ampio strascico di frutti su cui siedono le personificazioni della Religione e della Giustizia ai fianchi del monumentale stemma mediceo-stefaniano scolpito da Stoldo Lorenzi da Settignano su disegno di Vasari⁶³, e collocato in asse col portale principale dell’edificio, nel registro intermedio tra secondo e terzo piano.

Come si vede, le due armi furono collocate a una quota più bassa, sopra le cornici superiori delle due finestre attigue al portone d’ingresso alla Scuola (Fig. 7): Fagioli ne volle supervisionare persino l’affissione, a metà luglio, e non richiese alcun compenso per il lavoro svolto⁶⁴. Non si conserva il progetto grafico da lui approntato per questi primi stemmi che fu chiamato a disegnare, né si conosce l’identità dello scultore che li scolpì, ma si può far riferimento ai dettagliati modelli per gli scudi decorativi dell’erigendo fabbricato retrostante il palazzo antico che Fagioli confezionerà – come vedremo a breve – più tardi, nel 1930, una volta riconvocato ufficialmente dalla direzione della Scuola in qualità di architetto coadiutore per il programma di ampliamento. In quell’occasione, Fagioli, infatti, fornì un disegno per gli stemmi da collocare sulla facciata posteriore del nuovo fabbricato (Fig. 8) – due in posizione centrale, e uno angolare –, e sul fianco sudorientale del vecchio, ad affiancare il nuovo portale secondario della Normale, anch’esso di invenzione dell’architetto veronese (Fig. 9)⁶⁵. Come si vedrà a breve, la lavorazione dei cinque stemmi, tre in altorilievo

⁶² AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 26-04-[1929]).

⁶³ KARWACKA CODINI 1989, pp. 91-4.

⁶⁴ Gentile fu sollecitato dal collega Arnaldi a scrivere una lettera di ringraziamento all’architetto Fagioli «per l’opera gratuitamente prestata per il disegno e la sorveglianza dell’esecuzione degli stemmi. Non ha voluto un soldo – e in altre mani sarebbero costati per lo meno il doppio. Senza contare che sono veramente magnifici per posizione, ideazione ed esecuzione», AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 16-07-1929). Fagioli rispondeva prontamente alla lettera gratulatoria del direttore della Scuola, rinnovando la sua disponibilità a collaborare con la Scuola Normale, come si legge ivi, unità 2176 (Ettore Fagioli, 27-08-1929). In effetti, a memoria della manodopera prestata, questi sarebbe stato riconvocato un anno più tardi e con una mansione ben più rilevante cfr. *infra*.

⁶⁵ I due stemmi esposti sulla facciata principale del Palazzo sono stati dismessi verosimilmente

e due scolpiti su cartelle, sarà in questo caso assegnata, con una regolare gara di appalto, allo scultore pisano Alvio Vaglini che – pur apportandovi piccole modifiche in corso d'opera, necessarie per motivi 'strutturali' e per le dimensioni straordinarie degli stemmi angolari – sosterrà che «i modelli sono fatti bene e con buon gusto traducendo in plastica lo *spirito del Vasari*»⁶⁶ (Fig. 10). Difatti, l'operazione stilistica condotta da Fagioli ambisce alla rievocazione quanto più mimetica del lessico scultoreo tardo-cinquecentesco che veste gli edifici di Piazza dei Cavalieri. Tale rievocazione rientra in un processo di istituzione e continuo rinsaldamento del culto retorico dell'età più gloriosa della piazza pisana, quella risalente alla seconda dominazione medicea e coincidente con la fondazione dell'ordine militare di Santo Stefano papa e martire ad opera del duca Cosimo I de' Medici, che predispose come sede per i cavalieri stefaniani il vetusto Palazzo degli Anziani di Pisa, affidandone la ristrutturazione e l'ammodernamento al fidato architetto Giorgio Vasari. La ridondante riproposizione, in questi anni, dell'insegna cavalleresca – valga per ora l'esempio dei piccoli stemmi plastici che ornano il soffitto della Sala degli Stemmi – non sembra però esaurire il suo valore sul solo piano simbolico. Infatti, il controcanto di quest'insistenza sulla prima, prestigiosa vocazione del palazzo come sede del sodalizio cavalleresco di patrocinio mediceo sembra essere l'aspirazione alla rifondazione dell'Ordine di Santo Stefano, manifestata da Arnaldi in diversi brani, a partire dall'estate del 1930, del suo carteggio con Gentile⁶⁷.

poco dopo il collasso del regime. Le due icone a bassorilievo che incorniciavano il portale secondario del nuovo palazzo scolastico sul fronte sud-est, come si vede dalle tracce rimaste, sono state vigorosamente divelte dal muro. Quelli pensati per il fronte posteriore del palazzo si trovano ancora affissi al muro, tra le finestre del secondo piano: uno dei due conserva la croce stefaniana, seppur evanescente; dal campo dell'altro scudo, invece, è stata strappato via il simbolo del littorio, del quale si intuisce la sagoma; infine, il grande emblema angolare dell'ordine di Santo Stefano mantiene tuttora la sua posizione speculare e analogica a quella degli stemmi antichi affissi alle estremità del fronte principale.

⁶⁶ ASPI, 134, classe XXVII, 128, lettera di Alvio Vaglini a Francesco Arnaldi, 06-06-1932.

⁶⁷ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 24-08-[1930]): «Io sto studiando la possibilità di ricostituire l'ordine di Santo Stefano, in base agli elementi che ho raccolto»; ivi, unità 265 (Francesco Arnaldi, 19-09-[1932]): «Le accludo un primo brevissimo promemoria per Sua Eminenza Fedele sulla ricostituzione dell'ordine di Santo Stefano. Tanto monsignor Galli che monsignor Manghi, a cui mi sono rivolto per informazioni e consigli, mi assicurano che la cosa è fattibilissima, che alcuni nobili toscani – della Gherardesca ecc. – pensano di riunirsi in società per chiedere la restaurazione dell'Ordine, e che l'anno scorso l'onorevole Buffarini, d'accordo con l'onorevole Pace, aveva avuto l'idea di iniziare le pratiche relative. Il terreno quindi è abbastanza preparato. Monsignor Galli mi ha consigliato di cercar di consegnare all'ordine un

Si intuisce che le plurime operazioni di ammodernamento – ma pur sempre ‘in stile’ – condotte in questi anni nel Palazzo stefaniano facessero infine capo a un progetto animato da un respiro, potremmo dire, nuovamente ‘cosimiano’: «la Scuola ha ereditato il Palazzo della Carovana e almeno in parte il patrimonio mobiliare dell’Ordine ed è, insieme con l’Accademia navale di Livorno, l’erede delle sue tradizioni ideali»⁶⁸.

5. *Il rinnovo della Biblioteca*

Mentre gli stemmi venivano ancorati alla facciata, il cantiere interno al palazzo non si era arrestato: a fine giugno si compiva un energico sgombero della sala della Biblioteca per predisporre l’ambiente a un restauro e un rimodernamento simili a quelli affrontati nel salone soprastante. Come si è già detto, la necessità di provvedere al consolidamento del solaio del salone al secondo piano, l’attuale Sala Azzurra, allora sede della Biblioteca della Scuola, si era palesata nel bel mezzo delle operazioni di restauro del salone degli Stemmi. Il finanziamento complessivo ammontò a 20.000 lire, utili anzitutto al restauro e alla ridipintura del soffitto a cassettoni, anch’esso di concezione vasariana, e al nuovo sistema di scaffalature per i libri. L’équipe coinvolta fu la stessa convocata qualche mese prima per la sala degli Stemmi: l’impresa Gemignani si occupò della lavorazione

carattere militare, attribuendogli funzioni ospitaliere o di beneficenza, sul tipo di quelle esercitate dall’ordine di Malta»; cfr. anche una lettera del 26 settembre 1931 in ASSNS, Corrispondenza, Lettere di Giovanni Gentile a Francesco Arnaldi, anno 1931: «Ieri ebbi un colloquio col ministro Ciano sugli interessi universitari pisani; ed egli stesso venne fuori con l’idea della risurrezione dell’Ordine di Santo Stefano, in cui vagheggerebbe un nuovo vincolo morale tra Pisa e Livorno suo porto. Bisogna riprendere il nostro progetto, che ora con questo forte alleato, potremo attuare». D’altronde, nel settembre del 1931, l’allievo Giuseppe Rossi Sabatini veniva incaricato da Arnaldi di scrivere un contributo «sulla costituzione, gli scopi e il funzionamento dell’Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano» – come si legge in AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 28-09-[1931]) –, pubblicato nel 1932; si veda a tal proposito ROSSI SABATINI 1932, pp. 182-90.

⁶⁸ Queste le parole di Arnaldi in una lettera in cui ragionava sul suo contributo al volume del 1932, specificando che «in questo si pubblica un riassunto della storia e degli statuti dei Cavalieri, con l’intenzione di contribuire all’auspicata resurrezione dell’ordine, dato che una discussione sulla possibilità e sui modi di farlo risorgere non può partire che dalla constatazione di quel che dell’Ordine può rivivere e di quel che è definitivamente morto»; AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 04-04-1932).

del palco in legno del soffitto che fu raschiato, cartavetrato e rimesso a nuovo⁶⁹, prima di essere decorato da Cigheri «con colore bleu sui fondi delle formelle, e tutto lumeggiato con oro buono, patinato e lustrato a cera»⁷⁰. Il decoratore tornava ad occuparsi del fregio araldico che correva nel perimetro della sala, nell'alto cornicione in pietra, ridipingendo gli stemmi lapidei in più punti, e dava alle pareti dell'aula la tipica coloritura in azzurro che tuttora la caratterizza e identifica come Sala Azzurra.

Una foto del fondo del Ministero della Pubblica Istruzione del Gabinetto fotografico nazionale (Fig. 11), verosimilmente scattata in occasione della stessa campagna fotografica che aveva intercettato la Sala degli Stemmi già rimessa a nuovo, illustra l'anteriore stato conservativo del soffitto della Biblioteca, e la disposizione delle imponenti scansie a copertura integrale delle pareti. Queste, negli spazi di risulta – come si riesce ad intravedere sul fronte del portale d'ingresso alla sala –, erano decorate da una trama di semplici fasce di motivi floreali stilizzati, incrociate a formare dei rombi sul fondo chiaro. L'ammodernamento avvenuto nell'estate del 1929, invece, si riconosce perfettamente in un altro documento fotografico, risalente grossomodo ai giorni dell'inaugurazione del 1932 (Fig. 12), che rivela l'intervento decorativo di Cigheri nei formelloni quadrangolari dipinti d'azzurro e borchianti d'oro, il restauro dei blasoni stefaniani e il rifacimento della cornice a sostegno di questi⁷¹, oltre che il nuovo arredamento di cui sarebbe stato progressivamente provvisto l'ambiente: le scaffalature lignee alleggerite, lustrate, rinnovate e impreziosite da piccole cartelle in stucco recanti le lettere dell'alfabeto⁷², gli 'emblematici' copri-radiatori per i due termosifoni centrali –

⁶⁹ ASPI, 134, classe XXVII, 125 bis, *Lavori di stabilità del fabbricato. Preventivi, fatture, appunti, Nota di lavoro eseguito alla Regia Scuola Normale Superiore*, 03-06-1929: «Restaurato altro soffitto [Biblioteca] di circa m² 148, sverzato tutti i piani di cassettoni con legname compensato fatto tutti i listelli nuovi alle cornici. [...] Smontato un tratto di scaffalatura»; ma anche ivi, *Nota di lavoro eseguito alla R. Scuola Normale Superiore: Biblioteca*, 12-08-1929: «Restaurato il soffitto in legname, raschiato tutto, togliendo la calcina e portandolo a legname nuovo, rinnovo di tratti ai riquadri stuccato tutto cartavetrato. Il tutto compreso: 1.450 lire».

⁷⁰ Ivi, *Conto per lavoro di decorazione del soffitto e pareti del Salone della Biblioteca della Scuola Normale Superiore in Piazza dei Cavalieri in Pisa*, s.d.

⁷¹ Ivi, 128, fattura della ditta Pasquino Parlanti, 16-11-1929.

⁷² *Ibidem*, per l'esecuzione delle cartelline plastiche, ma cfr. anche ivi, 125 bis, per il lavoro di rifinitura di Cigheri alle «25 cartelle di stucco sopra gli scompartimenti degli scaffali, coloriti a noce con fondi bleu, lumeggiate con oro buono e dipintati una lettera dell'alfabeto per ogni cartella in totale», s.d.

freschi d'impianto anche essi – e i voluminosi lampadari pendenti e dipinti in *pendant* con le nuove cromie della sala⁷³.

Volgendo al termine il cantiere della Biblioteca, Arnaldi si premurava di richiedere a Girometti una seconda perizia di stabilità per quei lavori di urgenza che erano stati tralasciati *in itinere*, sebbene fossero previsti e descritti – come indilazionabili – nella perizia del dicembre 1928⁷⁴. Entro la fine del 1929, un rinnovo 'esteriore' del palazzo vasariano poteva dirsi concluso: la Scuola vantava adesso una sala di rappresentanza solenne e armoniosamente ammobiliata e decorata, una biblioteca moderna, efficiente e ordinata, una sede infine rivestita di insegne del potere fascista, ma anche celebrativa di glorie passate che si intendeva riesumare.

6. Le bozze per l'ampliamento e la Convenzione per l'Ateneo Pisano

Come si è visto, i lavori interni alla Scuola – anche in ambienti monumentali che avevano mantenuto, a dispetto dei secoli, la loro *facies* cinquecentesca – furono condotti in grossa parte senza il coinvolgimento della Soprintendenza, che in prima battuta intervenne esclusivamente per ciò che concerneva il prospetto principale della Carovana; per autorizzare, cioè, l'applicazione delle superfetazioni scolpite, i due sigilli di Stato, nell'estate del 1929. Negli anni

⁷³ Per i copriradiatori si veda ivi, 128, fattura della ditta Lorenzo Lorenzini, 11-11-1930; per i lampadari in legno, si veda ivi, fattura «per lavoro fatto di decorazione di quattro lumiere di legno intagliato poste ai quattro angoli del soffitto della sala di biblioteca della Scuola Normale Superiore in Piazza Cavalieri a Pisa», 26-02-1930: «quattro lumiere colorite a noce scuro azzurro e giallo, tutte lumeggiate con oro buono in foglia, patinate e lustrate. In tutto 1.350 lire»; ivi, altra fattura della ditta del Zoppo, 26-08-1931: «per scaffalature eseguite alla Biblioteca per un importo di lire 1.040 liquidata da questo ufficio in lire 880».

⁷⁴ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 21-07-1929): «Ho lasciato la Scuola in pieno fervore di lavori: il pavimento del terzo piano in gran parte rifatto, il soffitto della Biblioteca, e così pure i muri quasi pronti per il decoratore. Il soffitto verrà magnifico. Anche i lavori di restauro e di abbellimento degli scaffali sono ormai in corso. Il giorno della partenza, parlando coll'Ingegnere Girometti si è combinato di preparare una seconda perizia di stabilità – lavori d'urgenza – per l'importo di 15.000 lire. Bisogna riparare le mensole del tetto e una crepa profonda nel muro esterno dei saloni. Per ora s'è potuto rimediare solo dall'interno». È verosimile che quella di Arnaldi sia rimasta soltanto un'intenzione, e che nessuna perizia sia stata preparata; non è stato possibile, infatti, riscontrarla tra i documenti del fondo del Genio Civile dell'Archivio di Stato di Pisa.

gentiliani nessuna campagna di restauro della facciata principale del Palazzo sarà condotta, nonostante i diversi lavori di stabilità, come si è visto, avessero messo in luce la possibilità che il lento deterioramento di solai e murature potesse ripercuotersi anche sui già guasti graffiti tardo-cinquecenteschi⁷⁵. Prima del noto rinvenimento, nella primavera 1932, delle bifore dell'antica casa torre poi inglobata nel fianco nord-ovest del Palazzo degli Anziani, sarà la prospettiva dell'ampliamento a risvegliare l'attenzione della Soprintendenza e a imporre al progetto, su impulso della Direzione Generale delle Antichità e delle Belle Arti, un supervisore generale.

La scelta ricadde su Gustavo Giovannoni, poliedrico architetto romano dalla formazione non univoca, maturata attraverso preliminari studi di ingegneria civile e arricchita in senso storico-artistico dall'incontro con Adolfo Venturi⁷⁶. Nel 1916 Giovannoni era entrato a far parte del Consiglio superiore di antichità e belle arti, divenendo supervisore straordinario di progetti edilizi di interesse nazionale. Inoltre, una sorta di collaborazione con Gentile era già stata inaugurata qualche anno prima, ancora nell'ambito dell'edilizia scolastica/universitaria, quando il Commissario della Scuola Normale (contestualmente docente di storia della filosofia a Roma) lo aveva incaricato di esaminare i piani concernenti la sistemazione edilizia dell'ateneo romano⁷⁷. A renderlo poi il tecnico più adatto a giudicare la delicata questione di un intervento massiccio nella Piazza vasariana era anche il profilo di 'rinascimentalista' che l'architetto – sia da storico che da progettista – si era progressivamente cucito addosso, a partire dall'ideazione del quartiere romano del Rinascimento⁷⁸.

Il 5 settembre del 1930, Giovannoni informava Gentile che la Direzione generale delle Belle Arti lo aveva chiamato a prendere in esame un «avan-progetto» di ampliamento del Palazzo dei Cavalieri, redatto dal Genio Civile di Pisa e posto all'attenzione del Consiglio Superiore delle Belle Arti. Giovannoni

⁷⁵ Si veda ASPi, 134, classe XXVII, 126, fasc. 4, *Ampliamento e sistemazione della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa. Perizia dei lavori di ripristino nel palazzo della Carovana sede della Regia Scuola Normale Superiore in data 19 gennaio 1933, n. 473/41*. Per uno studio mirato sui diversi interventi di restauro che hanno interessato nello specifico la facciata graffita del Palazzo dei Cavalieri si veda il lavoro in cds di Vittoria Brunetti.

⁷⁶ ZUCCONI 2001.

⁷⁷ Per questa passata collaborazione si veda AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 2716 (Gustavo Giovannoni, 30-06-1930). Giovannoni era inoltre un collaboratore dell'*Enciclopedia italiana*: nel 1929 aveva consegnato le voci «Architetto» e «Architettura», cfr. ZUCCONI 2001.

⁷⁸ Per Giovannoni storico dell'architettura del Cinquecento si veda GHISSETTI GIAVARINA 2017, pp. 125-8.

non mancava allora di definire quell'abbozzo «insufficientissimo per esprimere un qualunque giudizio» e, «se dal mattino si conosce il buon giorno, [...] quanto mai inadeguato all'argomento veramente arduo, in cui sono in giuoco uno dei monumenti più belli ed uno degli ambienti più armonici e suggestivi di Pisa»⁷⁹. Il progetto che con tutta probabilità esaminò, spregiandolo diffusamente nel corso della lunga lettera di confidenze al Commissario, corrispondeva alla prima relazione redatta da Girometti il 15 aprile del 1930, poi sottoposta alla Direzione Generale delle Belle Arti, dalla quale aveva ottenuto un primo riscontro negativo, e pertanto leggermente modificata nel corso della stessa estate.

La relazione è in effetti in più punti retorica e ampollosa: l'ingegnere capo, con malcelato entusiasmo per l'incarico ricevuto, insiste sul ruolo di indiscussa e benevola preminenza di Gentile nell'ideazione del progetto d'ampliamento, di cui viene ribadita l'utilità a livello nazionale, dal momento che la Scuola, a cui era dato il compito di formare i docenti di tutt'Italia, poteva allora «assolvere solo in piccola parte e ben limitatamente alle sue alte finalità». Rammenta poi come il capo del governo, dopo aver ascoltato con animo favorevole «quanto gli veniva suggerito da Sua Eminenza Gentile, propulsore ed animatore della Scuola e della Cultura Italiane»⁸⁰, abbia benedetto l'operazione. A questa profusione di meriti e intenti corrisponde però, come vedremo, una curiosa parsimonia di dettagli su aspetti tecnici ed esecutivi, imprescindibili per una corretta disamina del progetto da parte dell'ente preposto. Ricevuta una copia della relazione e degli annessi grafici, che avevano forzosamente passato il vaglio preliminare del sovrintendente Giovanni Poggi⁸¹, Giovannoni non mancava di fare delle considerazioni particolarmente aspre sulla imperizia dell'ingegnere. Contestava in particolare l'idoneità di un suo intervento, ma più in generale metteva in dubbio l'opportunità che un progetto di questo calibro venisse affidato a un ingegnere qualsiasi e non a un architetto esperto⁸²:

⁷⁹ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 2716 (Gustavo Giovannoni, 05-09-1930). Così anche per le citazioni precedenti.

⁸⁰ Per questa e la precedente citazione si veda ASPI, 134, classe XXVII, 125 bis, *Progetto dei lavori di ampliamento del fabbricato della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa. Relazione n. 2024*, 15-04-1930.

⁸¹ In una minuta di corrispondenza del 4 luglio 1930, Gentile invitava il sovrintendente Giovanni Poggi ad approvare senza ulteriori indugi il programma di interventi per l'ampliamento della Scuola, di cui – stando alle parole del Commissario – il sovrintendente era già stato messo al corrente. ASSNS, *Perizia dei lavori di ripristino nel Palazzo della Carovana sede della Regia Scuola Normale Superiore di Pisa*, 19-01-1933, documenti allegati.

⁸² Le dure parole di Giovannoni riflettono perfettamente le teorie che andava in quegli anni maturando a proposito della necessità di riformare le figure professionali di architetto e progettista.

Ed invece non può essere quello pane pei denti d'un povero ingegnere del Genio Civile, avvezzo a progettare indifferentemente una fognatura od un palazzo comunale, un ponte ed una bonifica. Ci vuole un architetto di grande sensibilità che conosca a fondo l'ambiente e sappia trovare le risorse per adeguarvi le condizioni positive insite nel tema: preferibilmente un giovane. Ho voluto confidenzialmente e poco diplomaticamente riferire questa mia impressione a Lei [...], perché forse così si potrà trovare una scorciatoia per giungere ad un risultato felice [...]. Ed ancor di più sarei lieto se Ella [...] riuscisse ad ottenere per tutti gli altri edifici universitari un'analogia soluzione, che i progetti ne venissero affidati a persone competenti. Io non ho visto quei progetti, ma le notizie che me ne hanno riferito sono disastrose: tutto un trionfo della banalità, del cattivo gusto, di uno studio superficiale ed antiquato pur delle pratiche esigenze, sicché gli edifici risulteranno non solo brutti ma poco utili. E perché questo? Perché mentre si vuole giustamente aiutare Pisa, infliggerle il danno di casermoni orrendi e mal fatti?⁸³

D'altro canto, non doveva sfuggire né a Girometti né ai promotori dell'ampliamento quale fosse il vero *vulnus* del progetto, se è vero che l'ingegnere spendeva varie e persuasive parole a proposito dell'armonia e della «magnifica euritmia della tipica Piazza dei Cavalieri nel contorno de' suoi edifici del tardo Cinquecento», che non poteva essere sacrificata e che, secondo il progetto d'intervento da lui stilato, non veniva ad essere compromessa. Il nuovo corpo di fabbrica, consistente in tre bracci, sarebbe stato aggiunto a tergo dell'edificio vasariano, del quale avrebbe rievocato – nei prospetti laterali e in quello posteriore – la «severa grazia ed eleganza d'aspetto». L'erezione del nuovo fabbricato sul retro avrebbe comportato soltanto la demolizione degli «annessi capannoni» di nessun interesse storico – come la cosiddetta casa del Campanaro, ove alloggiava il custode dell'adiacente Chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri – e l'occupazione di parte dell'area circostante il vecchio teatro Politeama di Pisa⁸⁴, «e ciò dietro preliminare consenso di massima del Magnifico Rettore Professor Armando

Un riferimento utile per conoscere le sue teorie in merito è costituito dagli atti del convegno internazionale su *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale* organizzato dall'Accademia di San Luca nel novembre 2015. Nessuno dei contributi però accenna al coinvolgimento di Giovannoni nei piani edilizi della Normale, cfr. BONACCORSO, MOSCHINI 2019.

⁸³ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 2716 (Gustavo Giovannoni, 05-09-1930).

⁸⁴ I progetti concernenti il teatro nazionale Politeama furono tanti e mutevoli in questi anni. Le trattative furono svolte soprattutto dall'Università di Pisa, che ne amministrava la proprietà, e quindi su iniziativa di Armando Carlini che propose di costruire, in sede del teatro, dapprima il nuovo Istituto di Chimica Generale e poi la sede del Gruppo Universitario Fascista di Pisa.

Carlini, cui si deve questa nuova benemeranza nell'interesse dello ulteriore incremento e maggior lustro dell'antico e glorioso Studio Pisano».

Nel pianificare il corpo aggiuntivo, Girometti prevedeva di dare ai tre nuovi bracci maggiore sviluppo in altezza – suddividendoli in cinque piani complessivi –, rispetto all'edificio preesistente, di poco più basso: l'accorgimento veniva spiegato come una strategia utile a «distinguere nettamente la costruzione aggiuntiva da quella esistente», suggerita quindi da «ragioni d'interesse storico ed artistico insieme». Ciononostante, come si diceva, l'aspetto delle nuove facciate veniva concepito nei termini di una necessaria armonizzazione con la facciata principale, ai cui «motivi decorativi essenziali [...], con esclusione ben inteso dei graffiti e di applicazioni ornamentali in pietra scolpita» doveva ispirarsi.

Poiché il provvedimento dell'ampliamento derivava, oltre che dalla necessità di ospitare quasi il triplo degli allievi che già soggiornavano nella Scuola, dall'urgenza di dotare l'edificio di alcuni ambienti di servizio, necessari per un più efficiente svolgimento della vita scolastica – un'infermeria, una lavanderia meccanica, una palestra, nuove sale per le lezioni e certamente nuovi alloggi per più allievi –, l'ingegnere manteneva pressoché intatta la distribuzione degli ambienti del Palazzo 'vecchio', e si rivolgeva al vicedirettore Arnaldi per scandire nel migliore dei modi la suddivisione interna del fabbricato addizionale.

Come anticipato, però, per quanto concerne il difficile collegamento tra il vecchio fabbricato e la sua erigenda estensione, la relazione di Girometti si faceva meno prodiga di dettagli, essendo genericamente descritti «ampi corridoi oltre a due scale di nuova costruzione in aggiunta all'ampio scalone già esistente nel vecchio edificio e che viene conservato con illuminazione a lucernario dal tetto»⁸⁵.

Tralasciamo ora di descrivere altri brani della relazione concernenti progetti e previsioni che saranno riproposte anche nelle successive perizie (e infine attuate), per concentrarci semmai sul travagliato iter della prima perizia e sui retroscena dell'autorizzazione all'ampliamento.

Il primo piano firmato da Girometti non aveva ottenuto, nell'adunanza del 30 luglio 1930, l'approvazione della Direzione Superiore delle Belle Arti. Per il tramite del sovrintendente Poggi, il consiglio aveva rispedito al mittente la perizia, la relazione, i grafici, invitando il Genio Civile di Pisa a integrare i documenti inviati – di per sé insufficienti – con piante e sezioni architettoniche

⁸⁵ Per questa e le precedenti citazioni si veda ASPi, 134, classe XXVII, 125 bis, *Progetto dei lavori di ampliamento del fabbricato della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa. Relazione n. 2024*, 15-04-1930.

che specificassero con maggior precisione quale sarebbe stato «il rapporto fra la parte esistente e quella che si vuol costruire»⁸⁶.

Poche settimane dopo, alla fine di agosto, il geometra Gherardi inoltrava due nuove sezioni trasversali del costruendo edificio alla Soprintendenza dell'Arte Medievale e Moderna della Toscana, che ripeteva nuovamente l'iter già compiuto⁸⁷. Neppure il nuovo materiale grafico doveva soddisfare la Direzione delle Belle Arti, a questo punto costretta a richiedere l'intervento – una vera e propria «inchiesta» – del fidato Giovannoni, subentrato dunque soltanto nel settembre 1930.

Soltanto nel novembre dello stesso anno, sarebbe stata rilasciata l'autorizzazione all'inizio dei lavori ma «limitatamente [...] alla fondazione e all'ossatura dell'edificio». In relazione, invece, al collegamento del nuovo col preesistente fabbricato, il Ministero imponeva alla Direzione della Scuola e al Genio Civile di incaricare «un architetto provetto di studiare la questione presentando quindi all'esame del Ministero stesso un progetto particolareggiato»⁸⁸. Il commissario Giovannoni intanto prendeva sprezzantemente le distanze da un'impresa architettonica che, se condotta da operatori non qualificati o sordi alle sue istanze⁸⁹, non desiderava coadiuvare, e declinava in vario modo l'invito di Gentile a recarsi a Pisa per osservare da vicino il sito in cui sarebbe sorto il cantiere e, qui, colloquiare con l'ingegnere capo:

A Pisa andrei per vedere, non monumenti, non progetti, ma soltanto l'egregio Ingegnere Capo del Genio Civile, al quale dovrei (non piacevole compito) esporre la mia opinione che per condurre avanti il progetto di ampliamento del palazzo della Carovana la sua

⁸⁶ Ivi, 126, fasc. a, *Lettera della Regia Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna Toscana I, con la quale si richiede altri allegati al progetto per la sistemazione della Regia Scuola Normale Superiore*, 30-08-1930.

⁸⁷ Ivi, *Lettera dell'Ufficio alla detta Soprintendenza con la quale si trasmettono gli allegati richiesti*, 21-09-1930.

⁸⁸ Per questa e la citazione anteriore, si veda la lettera della Regia Soprintendenza all'Arte medievale e Moderna della Toscana I a Giovanni Gentile, 07-11-1930, allegata alla succitata *Perizia dei lavori di ripristino nel Palazzo della Carovana sede della Regia Scuola Normale Superiore di Pisa*, 19-01-1933, e conservata in ASSNS.

⁸⁹ Le reazioni risentite al decreto del Ministero non tardarono ad arrivare: il giorno successivo, Arnaldi scrisse a Gentile che confidava ancora di poter risolvere la questione «in famiglia», sostenendo peraltro che «l'opinione di Giovannoni non è poi il parere solenne di un corpo consultivo». AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 08-11-1930)].

troppo modesta competenza architettonica non basta, e neanche quella del suo geometra, che ha tracciato i disegni senza neanche conoscere le elementari norme di proiezioni. Occorre l'uomo del mestiere, come occorrerebbe un avvocato per una causa od un chirurgo per un'operazione⁹⁰.

Arnaldi e Gentile erano intanto alle prese con la delicata operazione di affiancamento all'ingegnere Girometti, non troppo appagato dall'esito negativo dei suoi sforzi, di un architetto ausiliare. Nonostante Giovannoni avesse indirizzato le sue raccomandazioni su professionisti fiorentini come Raffaele Fagnoni o Enrico Miniati⁹¹, a guadagnarsi il ruolo di coadiutore sarebbe stato un architetto veronese con cui – come si è già detto – la direzione scolastica aveva già avuto modo di collaborare proficuamente soltanto un anno prima. Con un curriculum già ricco, celebrato per altro da Marcello Piacentini in un articolo pubblicato su «Architettura e Arti Decorative»⁹², l'architetto Ettore Fagioli non poteva che aspirare alla formalizzazione di una collaborazione di questo calibro, avviatasi informalmente nell'autunno del 1929, quando aveva prestato la propria opera di disegnatore in maniera gratuita, fornendo i modelli preparatori per gli stemmi da collocare sulla facciata principale del palazzo⁹³.

Agli sgoccioli dell'anno 1930, mentre si compivano i saggi esplorativi sulle fondazioni dei vecchi fabbricati retrostanti la Carovana, Arnaldi rivelava finalmente a Girometti la risoluzione maturata a proposito dell'architetto ausiliario, e raccontava a Gentile la reazione dell'ingegnere, non tralasciando di illustrare schiettamente al commissario la linea operativa che intendeva seguire per sviluppare al meglio la collaborazione tra ingegnere e architetto:

[...] ho pensato che era doveroso metterlo al corrente delle nostre idee, e ieri sera gli ho spifferato tutto. Ci è rimasto un po' male: ma alla fine siamo rimasti d'accordo su questi tre punti: 1) il Genio Civile rimanderà il progetto, dicendo che le modificazioni erano state apportate in base a direttive del Giovannoni, impartite per il tramite dell'architetto Fagioli. Se poi non ci sarà bisogno di rimandare il progetto tanto meglio. 2) Fagioli

⁹⁰ Ivi, unità 2716 (Gustavo Giovannoni, 18-11-1930).

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² PIACENTINI 1922, pp. 439-62.

⁹³ Per la biografia dell'architetto si rimanda a PEZZINI 1994. Fagioli si era laureato in architettura al Politecnico di Milano e aveva collaborato con la Soprintendenza ai Monumenti di Verona; più tardi, forte dell'esperienza maturata nel cantiere pisano, avrebbe lavorato ad un'analoga operazione di edilizia universitaria, risultando vincitore del concorso bandito nel 1933 per il completamento e la sistemazione del palazzo del Bo, sede centrale dell'Università di Padova. Per questa impresa edilizia si veda SEMENZATO 1979.

si limiterà a dar dei consigli senza pretendere di far da padrone e di mettere tutto in discussione. 3) Io manderò a Girometti i disegni di Fagioli, man mano che arriveranno, in modo che egli possa portare senz'altro le modifiche che gli sembreranno accettabili, e prepararsi a discutere le altre. Quanto al primo punto non ho detto a Girometti che Giovannoni è al corrente di tutto – ma siccome lo è – siamo a cavallo. Per il secondo punto terrò io a briglia Fagioli, in modo che non si riscaldi la fantasia. Quanto poi ai disegni ho cominciato a mandarli a Girometti, limitandomi però alle cose essenziali, in modo che non abbia l'impressione di trovarsi di fronte a un progetto completo da sostituire al suo⁹⁴.

In via provvisoria il 24 gennaio 1931 e poi, ufficialmente, il 19 febbraio dello stesso anno, il secondo progetto esecutivo d'ampliamento, corredato di una relazione, di dieci grafici, tra planimetrie e prospetti, e di un capitolato speciale d'appalto, vedeva la luce: nonostante fosse ancora a firma di Giovanni Girometti, questo piano d'azione – specie per ciò che riguardava il collegamento tra i fabbricati – doveva aver ricevuto un'ulteriore vidimazione da parte dell'architetto Fagioli.

Poiché l'edificazione dei nuovi bracci andava condotta all'insegna di una smaccata rievocazione della tradizione architettonica locale, altrimenti espressa nei termini di una necessaria armonizzazione del corpo nuovo con lo spirito cinquecentesco della piazza dei Cavalieri, la nomina di un architetto non pisano – incaricato proprio di governare sull'assetto esteriore del nuovo blocco edilizio – non mancava di destare particolari preoccupazioni, per non dire rimostranze, in Girometti, nei soprintendenti e nella Commissione Edilizia pisana⁹⁵.

Ora che, per uno spontaneo disinteresse dell'architetto, la riluttanza di Giovannoni a proposito di un ampliamento 'scriteriato' del Palazzo non costituiva più un impedimento, sarebbe stata proprio la Commissione Edilizia di Pisa, che di contro lamentava una forzata e indecorosa estromissione dal progetto, a frapporre gli ostacoli meno facilmente valicabili per l'erezione del nuovo fabbricato:

Il progetto della Scuola ha scatenato una piccola tempesta. La Commissione edilizia comunale (Buffarini, Nicolai, Fiaschi ecc.) s'è riunita ieri con delle intenzioni ostili, ma poi s'è lasciata persuadere ad approvare, sfogandosi, a quel che pare, con un ordine del giorno di protesta, perché l'incarico del progetto era stato affidato ad architetto non toscano. La commissione consultiva provinciale poi, convocata dallo Zocchi della Soprintendenza

⁹⁴ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 30-12-[1930]).

⁹⁵ *Ibidem*, «la preoccupazione più grande di Girometti è di non urtare gli elementi locali con l'invito fatto a un architetto di altra città – e bisogna tenerne conto, cercando di lasciar trapelare la cosa il meno possibile».

locale, per dar giudizio sull'opportunità di altri progetti, voleva dare battaglia sul nostro. Il presidente monsignor Manghi s'è opposto a che la Commissione entrasse nel merito del progetto. Allora dimissioni generali, con la motivazione che la Commissione si riteneva offesa di non essere stata interrogata in merito al progetto della Scuola⁹⁶.

Il giorno dopo l'adunanza di emergenza dei membri del consiglio pisano, questi ultimi, deplorando che il piano edilizio fosse stato loro sottoposto con così scarso anticipo, ammettevano di non poter esprimere un parere sul progetto e declinavano ogni responsabilità intorno alla sua attuazione⁹⁷.

A scapito delle sentite rimozioni della Commissione, il programma di palingenesi edilizia della Normale e di sua evoluzione in una Scuola a carattere nazionale poteva avere inizio il 27 febbraio del 1931, quando Armando Carlini, amministratore capo del Fondo per la Sistemazione Edilizia dell'Ateneo Pisano – comprendendo le ragioni dell'ingegner Girometti e ignorando le riserve della Commissione Edilizia – autorizzava con qualche forzatura l'avvio dei lavori⁹⁸.

Il 2 marzo, la stessa Commissione licitava il progetto esecutivo dei lavori di ampliamento, per un importo complessivo di 2.050.000 lire, e determinava l'aggiudicazione della gara d'appalto alla impresa Decio Costanzi di Roma⁹⁹.

⁹⁶ Ivi, unità 265 (Francesco Arnaldi, 21-02-[1931]).

⁹⁷ ASPI, 134, classe XXVII, 126, *Progetto dei lavori di ampliamento del fabbricato della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa. Relazione*, n. 532, 24 gennaio 1931, lettera dell'ufficio tecnico del comune di Pisa all'Ingegnere Capo Giovanni Girometti: «La commissione Edilizia del Municipio di Pisa deplora che non le sia stato sottoposto in tempo utile il progetto di ampliamento [...]». Essa si chiede se sia serio sottoporre al suo esame, così come è stato fatto, un progetto di tale importanza, un giorno prima di quello stabilito per la licitazione».

⁹⁸ Ivi, lettera di Giovanni Girometti ad Armando Carlini, 24-02-1931.

⁹⁹ Ivi, 125 bis, fasc. 25, lettera di Armando Carlini a Giovanni Girometti, 02-03-1931. Contestualmente si risolveva un problema cruciale ma recente, sorto soltanto una settimana prima, intorno alla piazzetta sterrata retrostante la casetta del Campanaro che occorreva sgomberare, e che si era ingenuamente presupposto fosse di proprietà della Scuola: rivelatasi invece di demanio pubblico comunale, poiché i diritti della Scuola su di essa erano caduti in prescrizione, poteva essere consegnata all'impresa costruttrice, con l'impegno di una futura regolarizzazione da parte della Scuola: «In seguito ad accordi presi col Signor Podestà di Pisa e con l'Intendente di Finanza, invito la Signoria Vostra a consegnare all'impresa Costanzi anche la piazzetta sterrata retrostante alla Casa dei Campanari risultate, contrariamente a quello che si credeva, di demanio pubblico comunale, essendo stato prescritto, per uso civico non interrotto da atti legali, il diritto del Demanio e della Scuola. La Signoria Vostra potrà nel verbale di consegna accennare a tale circostanza, consegnando l'area con la riserva che la Scuola provvederà a regolarizzare la situazione nel più breve tempo possibile, nei riguardi del Comune e del Demanio». Arnaldi accenna alla questione in AFG,

7. Il nuovo progetto

Una delle modifiche più sensibili al progetto stilato l'anno precedente interessò la conformazione planimetrica del nuovo fabbricato: come si vede dal confronto tra le piante del pian terreno pertinenti alle due varianti progettuali – quella dell'aprile 1930 (Fig. 13) e quella del febbraio 1931 (Fig. 14) – e la pianta di metà Settecento elaborata dall'architetto Giovanni Michele Piazzini (Fig. 15), il profilo del corpo di fabbrica che si progettava nel 1930 ricalcava più fedelmente il tracciato di quegli edifici costruiti alla fine del Cinquecento sotto forma di semplici tettoie a copertura di ambienti di servizio (Fig. 16), che nel corso dei secoli andarono convertendosi in veri e propri fabbricati, per essere abbattuti proprio nella primavera del 1931¹⁰⁰. Di questo precario e vetusto blocco edilizio si regolarizzava – nel secondo progetto – l'andamento, soprattutto nel lungo sviluppo del braccio nord-ovest che veniva significativamente inspessito per ospitare al pian terreno le cucine e i refettori, e 'raddrizzato' nel suo sviluppo rettilineo verso l'estremità settentrionale. Anche la conformazione e collocazione dell'ingresso secondario previsto per assecondare le esigenze della Scuola accresciuta furono revisionate nel secondo progetto: se in origine si prospettava di aprire un ampio portale incuneato tra l'estremità del nuovo braccio nord-est e la testata del fianco orientale del Palazzo antico, ora – nel progetto definitivo – il portale secondario veniva a far parte della più estesa muratura del terzo braccio aggiunto sul lato est a prosecuzione (seppur rientrante) della propaggine antica (Fig. 17). Di conseguenza, proprio la configurazione interna del braccio orientale veniva ripensata, con l'apertura di un piccolo loggiato al pian terreno, in parte addossato alla porzione orientale del corpo vasariano, in corrispondenza dell'antica casa torre, e in parte indipendente dall'edificio preesistente.

Mutato l'assetto esteriore delle nuove ali, mutava anche la spazialità della corte interna che, ricalcando l'andamento dei quattro bracci, assumeva una forma quadrilatera più regolare e conchiusa: come si vedrà, coi suoi bracci addendi scanditi e decorati, nel versante interno, a immagine della facciata posteriore (che sarà di lì a poco restaurata), l'ampio cortile avrebbe funzionato efficacemente da collante tra il vecchio fabbricato e le parti costruite *ex-novo*¹⁰¹ (Fig. 18), complice

Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 21-02-[1931]; 27-02-[1931]; 03-03-[1931]).

¹⁰⁰ Della conformazione di questi edifici discute KARWACKA CODINI 1989, p. 113. Una foto storica risalente agli inizi del Novecento, che si trova nella collezione privata di Dino Giannessi, mostra il retro del Palazzo della Carovana prima che i fabbricati venissero abbattuti; cfr. MENOZZI, ROSA 2007, p. 155.

¹⁰¹ Cfr. *infra*.

anche la messa in opera di uno scalone angolare, a sostituzione dell'antica scala a due rampe addossata sul solo fronte vasariano, che avrebbe contribuito a dare un senso di unitarietà allo spazio interno, fungendo idealmente da 'cerniera' tra il fronte antico e il nuovo corpo nord-occidentale (Fig. 19)¹⁰².

8. Tra febbraio e ottobre 1931

L'andamento dei primi lavori svolti dall'impresa costruttrice Costanzi, capeggiata da un ingegnere d'ufficio, Mario Micheli, e supervisionata non di rado da Girometti e Gherardi, è rendicontato nei minimi dettagli in un giornale redatto tra il febbraio e l'ottobre del 1931¹⁰³. I manovali ricevettero spesso la visita, come si diceva, dell'ingegnere capo del Genio Civile, che faceva frequenti incursioni al cantiere per impartire agli operai importanti disposizioni in merito alla gettata delle fondamenta nei punti di attacco al vecchio fabbricato. Non mancarono però le visite straordinarie del ministro Galeazzo Ciano, poco dopo l'inaugurazione dei lavori, oltrech  – naturalmente – di Gentile e di Arnaldi. I primi edifici ad essere demoliti furono i vecchi stabili che costituivano la testata nord-ovest dell'antico 'circuito' fabbricato; allo stesso modo, fu il corpo nord-occidentale il primo dei tre bracci ad essere eretto e dotato di accorgimenti decorativi, ossia del rivestimento del suo basamento esterno in pietra da taglio «del tipo Verrucano delle Cave di Caprona»¹⁰⁴ e dell'apertura di piccole

¹⁰² Per l'esecuzione della scala angolare a nord-ovest del cortile si vedano alcuni progetti conservati in ASPi, 134, classe XXVII, 128. La maggior part dei disegni per le due scale che collegano il cortile interno al primo piano dell'edificio si trova ivi, *Regia Scuola Normale Superiore. Pianta di progetto*. Nel novembre 1932 Gino Fogolari, dalla soprintendenza del Veneto, spedì una vera da pozzo veneziana 'smontata' in nove pezzi, da destinare al deposito temporaneo presso il cortile della Scuola pisana, come si legge in ASSNS, Corrispondenza, Lettere ricevute, anno 1932, lettera della Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna di Venezia al vicedirettore della Regia Scuola Normale Superiore, 03-11-1932. Della vera seicentesca, che si trova ancora oggi al centro del cortile scolastico e che proveniva dalla collezione Heilbrunner, parla NO  2018, pp. 105, 111.

¹⁰³ ASPi, 134, classe XXVII, 125 bis, *Lavori per l'ampliamento del fabbricato della Regia Scuola Normale Superiore di Pisa. Giornale dei lavori. Impresa Ing. Decio Costanzi*.

¹⁰⁴ Ivi, 128, fasc. 24, lettera dell'ingegnere Decio Costanzi a Giovanni Girometti, 21-04-1931: «Per sollecitare il lavoro, data la difficolt  di provvedersi totalmente la pietra da taglio delle cave di Bagni San Giuliano, l'Impresa Ing. Costanzi propone e chiede di potere adoperare per il basamento e cio  fino al di sotto della prima fascia, la pietra da taglio del tipo 'Verrucano' delle Cave di Caprona anche se la quantit  verr  a superare quella fissata proporzionalmente dall'articolo 10 del Capitolato, tutto cio  alle medesime condizioni e prezzi del Capitolato».

finestre nella fascia basamentale¹⁰⁵. Intanto, una volta che si era proceduto con l'abbattimento dell'abitazione del custode della chiesa dei Cavalieri – temporaneamente rialloggiato nella ex Canonica dei Cavalieri di Santo Stefano –, e delle vecchie cucine della Scuola, ci si poteva dedicare al corpo sud-orientale e al braccio di congiunzione tra i due, parallelo al prospetto posteriore del Palazzo. Nel luglio dello stesso anno, a lavori in corso, Girometti ragionava sulla possibilità di effettuare un ripristino radicale della facciata interna del fabbricato preesistente, «per la quale si era previsto il solo risarcimento delle attuali decorazioni di balaustre in pietra arenaria ed il rifacimento generale dell'intonaco a finto bozzato, oltre beninteso lo sfondo dei porticati a chiusura dei finestrone»¹⁰⁶. Dopo aver segnalato al Commissario che le balaustre andavano sostituite integralmente perché in stato di grave deterioramento, l'ingegnere ne predisponne il rifacimento in travertino, suggerendo l'impiego di questa pietra, certamente più costosa, anche per la riproduzione della decorazione a falso bozzato dei muri perimetrali¹⁰⁷. Una volta eretti e sviluppati in altezza i bracci nuovi, a inizio ottobre, cominciavano ad essere sfondati i varchi di passaggio con il vecchio fabbricato, ed è da credere che le operazioni costruttive più massicce fossero ultimate, come da programma, entro la fine del mese¹⁰⁸, se è vero che già il 22 ottobre Arnaldi poteva comunicare a Gentile che «i muratori, se Dio vuole, hanno finito il loro lavoro. [...] Il terzo piano è ormai completamente a posto. Per la fine della settimana lo saranno anche il primo e il secondo»¹⁰⁹. Come si è anticipato, le delicate operazioni di collegamento tra gli edifici avevano rivelato la necessità di un intervento restaurativo della facciata interna ben più complesso,

¹⁰⁵ Della progettazione delle finestre del pian terreno fu incaricata la ditta Pasquino Parlanti di Pisa, a cui fu commissionata l'esecuzione di modelli in gesso, come si apprende nel giornale dei lavori, cfr. ivi, *Lavori per l'ampliamento del fabbricato della Regia Scuola Normale Superiore di Pisa. Giornale dei lavori. Impresa Ing. Decio Costanzi*.

¹⁰⁶ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 2727 (Giovanni Girometti, 18-07-1931).

¹⁰⁷ ASPI, 134, classe XXVII, 129, fasc. 19, lettera di Luigi Gherardi ad Armando Carlini, 28-11-1931.

¹⁰⁸ ASSNS, Corrispondenza, Lettere di Giovanni Gentile a Francesco Arnaldi, anno 1931: «Ieri fui a Pisa, dove i lavori mi pare che procedano rapidamente malgrado il ritardo increscioso di quelle pietre. Girometti è sicuro di poter mantenere le sue promesse relative al tempo dei lavori da condurre a termine in ottobre», 12-08-1931.

¹⁰⁹ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 22-10-1931). Nell'ottobre del 1931 usciva su «Illustrazione Toscana» l'articolo 'pubblicitario' *La Regia Scuola Normale Superiore di Pisa*, a firma dell'ignoto «S. d. S.», nel quale si pubblicavano alcune fotografie dell'edificio rinnovato e un prospetto grafico del nuovo corpo aggiunto.

oltrech  dispendioso, di quello originariamente prefigurato (Fig. 20). Questa e altre circostanze – potremmo dire accessorie – avrebbero costituito la premessa per una nuova richiesta di fondi sottoposta alla commissione amministratrice dell'Ateneo Pisano, da destinare a lavori addizionali che riguardavano il riunito complesso edilizio: l'edificio antico tornava cos  ad essere agitato al suo interno – e non solo – da pi  cantieri contestuali, mentre il corpo nuovo era interessato da lavori di fino. Si trattava, in generale, di

vere e proprie aggiunte e perfezionamenti che, se pure non strettamente indispensabili sono di fatto consigliate dalla opportunit  di conferire maggiormente all'abbellimento di uno dei nostri pi  interessanti Istituti Universitari e di rendere il vecchio edificio preesistente, nel suo aspetto e nei suoi servizi, pi  aderente alle moderne esigenze e pi  armonico al costruendo ampliamento¹¹⁰.

La richiesta fu avanzata dall'ingegnere capo al presidente della commissione, Armando Carlini, il 26 giugno del 1932, mentre cio  si provvedeva all'ornamentazione dei nuovi prospetti esterni della Scuola con gli stemmi in marmo disegnati da Fagioli e scolpiti da Vaglini, di cui si   gi  precedentemente parlato (Fig. 21)¹¹¹. Oltre ai cinque manufatti che costituivano l'ennesima tappa di un'operazione dalla forte carica rappresentativa avviata anni prima¹¹², Girometti chiedeva di poter adoperare ulteriori motivi ornamentali per i nuovi muri perimetrali della Scuola, sollecitando Carlini ad approvare un investimento di 20.000 lire per l'esecuzione di un fonte ornamentale, «quale completamento architettonico dell'edificio ed abbellimento estetico nel contorno della chiesa monumentale dei Cavalieri», da addossare all'estremit  destra del fronte a nord-est¹¹³ (Fig. 22). Per quanto riguarda il rinnovo degli ambienti interni alle

¹¹⁰ ASPI, 134, classe XXVII, 126, fasc. 3, *Richiesta di maggiore assegnazione di fondi per lavori addizionali in data 26 giugno 1932, n. 4277/679*.

¹¹¹ Su Vaglini si veda RUGGERI, CARLESÌ 1989. I documenti che attestano lo svolgimento della gara di aggiudicazione per l'esecuzione degli stemmi disegnati da Fagioli sono conservati ivi, 129, fasc. 13. La modellazione, la provvista e la lavorazione della pietra, nonch  la consegna a pi  d'opera viene firmata da Vaglini il 20 febbraio 1932.

¹¹² Si notino anche le affinit  tra lo stemma angolare disegnato da Fagioli e i due stemmi dell'ordine, collocati alle estremit  della facciata principale ed eseguiti da Giovanni Fancelli detto Nanni di Stocco, su disegno di Giorgio Vasari.

¹¹³ La ditta Arturo del Punta di Bagni San Giuliano si aggiudic  la gara per l'esecuzione del fonte, per un compenso di 15.000 lire, come si vede in ASPI, 134, classe XXVII, 129, fasc. 18. Il fonte ornamentale, per , sarebbe stato allestito soltanto nella primavera del 1933, come si vede ivi, fasc. 25.

ali nuove, l'ingegnere capo sperava di poter destinare altre 20.000 lire alla sala grande del refettorio, ipotizzando un rivestimento parietale da realizzare con ampie lastre di pietra di Bagni San Giuliano, chiuse da uno zoccolo in bardiglio¹¹⁴, e immaginando per la sala una pavimentazione a mosaico¹¹⁵. Girometti e Arnaldi sarebbero poi entrati in disaccordo in piena estate, per ciò che concerneva la decorazione pittorica della sala della mensa, per la quale il vicedirettore temeva si potesse facilmente scivolare «nel pesante e nel barocco»¹¹⁶: come si vede, il primo progetto decorativo per il refettorio degli allievi, approntato da Fagioli, prevedeva nelle lunette soprastanti le specchiature marmoree la raffigurazione di generici paesaggi stilizzati a colori su fondo avorio (Fig. 23)¹¹⁷, poi accantonata per lasciar spazio a quattro scene di vita bucolica, a cui l'ignoto monogrammista «A.M.» dovette lavorare verosimilmente entro il dicembre 1932 (Fig. 24)¹¹⁸. Non si tralasciava neppure l'ornamentazione della sala da pranzo dei docenti, adiacente al più ampio refettorio degli allievi, riconvocando Cigheri per dipingervi, sul soffitto, una decorazione in «stile Impero»¹¹⁹, consistente infine in una larga bordura di nastri geometrici continui affiancati, più internamente, da un minuto fregio vegetale interrotto da medaglioni di foglie e frutti (Fig. 25). Al piano inferiore, nel primo autunno del 1932, si provvedeva all'installazione

¹¹⁴ Ivi, fasc. 14. Dell'operazione di fornitura e posa in opera del marmo, spesso 2 cm e lucidato a specchio, con cui rivestire le pareti del refettorio degli allievi fu incaricata ancora la ditta del Punta. Si veda anche ivi, 126, fattura n. 384/1, 26-11-1932.

¹¹⁵ Ivi, fasc. 16, si conservano i vari preventivi, con disegni allegati, che furono sottoposti al Genio Civile di Pisa da ditte come la Società Ceramica Ligure, la Società Ceramica Ferrari di Cremona, o gli Stabilimenti Arturo del Punta di Bagni San Giuliano.

¹¹⁶ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 16-08-[1932]).

¹¹⁷ ASPI, 134, classe XXVII, 126, fasc. 23, lettera di Ettore Fagioli, 01-03-1932: «Le spedisco ora un dettaglio per la sala da pranzo degli allievi così come le avevo già detto a voce. (...) alle pareti estreme della sala risulterebbero quattro lunette vuote. Avrei pensato, e questo sottopongo al suo parere, di farvi dipingere quattro paesaggini stilizzati».

¹¹⁸ Nel documentario dell'Istituto Luce girato nell'edificio nel dicembre 1932 (Giornale Luce A / A1034; Giornale Luce B / B0178) è possibile intravedere le decorazioni vegetali di una lunetta. Cfr. *infra*.

¹¹⁹ ASPI, 134, classe XXVII, 128, *Conto per lavoro fatto in pittura decorativa*, s.d., dove si legge: «Sala da pranzo dei signori Professori con soffitto dipinto stile impero con vari ornamenti fregio e borchio centrale». La decorazione descritta sembra coincidere con quella che si vede ancor oggi nella saletta dell'Ufficio Periodici della Scuola (un tempo sala da pranzo dei professori), nelle vicinanze per l'appunto dell'attuale settore periodici della biblioteca, che allora era invece il refettorio degli allievi.

di una modernissima cucina elettrica, realizzata dalla Società ligure toscana di elettricità¹²⁰.

Nell'ala vecchia invece, ci si dedicava contestualmente alla rifinitura dei locali della direzione (Figg. 25, 26), corrispondenti agli ambienti un tempo pertinenti al quartiere del Gran Priore, al secondo piano del Palazzo, che venivano ridecorati da Cigheri nel soffitto e nella fascia sommitale delle pareti (Figg. 27, 28), nonché interamente riarredati (Fig. 29)¹²¹. Si ordiva poi una radicale riconfigurazione della Sala Riviste della Scuola che veniva dotata di un ballatoio in legno¹²², e di un ascensore montacarichi a rimpiazzare la scala a chiocciola impostata quattro anni prima per consentire il passaggio dei libri dai depositi siti al pian terreno del palazzo.

Qualche mese prima, i manovali coordinati da Girometti e Fagioli avevano portato a compimento una grandiosa opera di monumentalizzazione del vano-scala di collegamento tra il secondo e il terzo piano (Fig. 30). Infatti, dopo l'intervento provvisorio del 1929, lo scalone veniva dotato, nelle prime due rampe, di un corrimano sagomato in cemento armato a imitazione della pietra, incassato su parete e, nel passaggio dal secondo al terzo piano, di una nuova balaustra lavorata in marmo delle cave di San Giuliano e – lo zoccolo, le formelle, la cimasa modanata e il corrimano – in pietra serena (Fig. 31)¹²³. A partire dal marzo del 1932, Girometti aveva avviato, dal suo ufficio al Genio Civile, un'intensa corrispondenza col professore Giovanni Vila della Scuola della Vetrata di Livorno, a cui commissionò la progettazione di un lucernario in vetri

¹²⁰ A proposito dell'aggiudicazione alla ditta italiana: «Non so se l'ingegner Girometti le abbia parlato dell'opportunità o meno di acquistare per la cucina elettrica materiale straniero. Pare sia il migliore, ma Girometti ha paura di aver delle grane. Forse non ha torto, ma se il difetto più grave delle cucine elettriche è quello della frequenza dei guasti, come andrà se non si prende il materiale migliore?», in AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 16-08-[1932]). In ASPI, 134, classe XXVII, 125 bis, si conserva una fotografia della cucina installata.

¹²¹ *Ibidem*: «Penserò all'ammobigliamento della direzione e del suo studio. Per l'anticamera è un problema, perché ci passa il camino del termosifone, e ci vogliono quindi mobili stagionatissimi. Quelli che abbiamo non sono bellissimi, ma certo a prova di bomba. In direzione e nel suo studio conserverei quello che c'è di buono, completando con mobili antichi». Uno dei preventivi – quello proposto dalla ditta Oreste Gadducci – per l'ammobiliamento dello studio di Gentile si conserva, insieme al relativo progetto di arredo qui pubblicato, in ASPI, 134, classe XXVII, 129, fasc. 36.

¹²² Il progetto fornito dall'ingegnere Costanzi risale al mese di settembre 1931. Si veda ivi, 128.

¹²³ Per il passamano si veda ivi, 129, fasc. 34, *Preventivo per lavoro da eseguirsi alla Scuola Normale Superiore di Pisa*, 08-07-1932. Ivi, preventivo e bozzetto allegato della ditta Becagli e figli, per la fornitura di «una balaustrata in pietra serena, occorrente ad una scala interna, della Scuola Normale Superiore di Pisa», 11-07-1932.

colorati e opalescenti, rilegati in piombo e montati entro un'armatura in ferro, da impostare laddove prima si ergeva la grande volta a copertura dell'ambiente¹²⁴. Quest'ambiente 'di servizio' confezionato da Vasari, ma trasfigurato nel corso dell'Ottocento, tornava ora a trasmettere e incarnare l'antica gloria dell'ordine stefaniano: come si vede, il disegno approntato per il lucernario, infatti, riproduce un'enorme croce di Santo Stefano arricchita al centro dall'arme medicea e realizzata attraverso l'accostamento dei vetri policromi (Figg. 32, 33). A cesellare l'opera, veniva riconvocato Cigheri, incaricato ora di decorare l'area del soffitto circostante la maestosa lanterna vitrea con un motivo a chiaroscuro, e di restaurare gli stemmi dei cavalieri posti sull'alto cornicione; da ultimo, si riportava in Scuola, per collocarlo sull'alta parete prima occupata dalla vetrata centinata che si affacciava sul cortile interno, il ritratto di Leopoldo II di Lorena, ultimo Gran Maestro dell'ordine, che per anni era stato depositato all'allora museo civico di Pisa, poi Museo Nazionale di San Matteo¹²⁵.

Per quanto riguarda la facciata interna, come si è detto, i preventivi della ditta Becagli per la fornitura del travertino utile al rifacimento e alla sostituzione degli elementi decorativi salienti del deteriorato prospetto – capitelli, mezzi capitelli, cornicioni e balaustre – erano già stati approntati nel bel mezzo dei lavori di demolizione e fondazione del 1931. Come buona parte degli interventi succitati, anche i lavori di ripristino del fronte posteriore del palazzo antico dovettero compiersi anteriormente alla presentazione della nuova domanda di fondi, e in modo particolare, entro il primo semestre del 1932. Tra febbraio e marzo si erano portate a compimento le operazioni di demolizione della vecchia decorazione in pietra arenaria e della muratura di riempimento delle arcate costituenti l'antico

¹²⁴ Ivi, fasc. 27 a.

¹²⁵ Il grande quadro di Giuseppe Bezzuoli era stato depositato al Museo Civico di Pisa il 24 marzo 1927, come si legge in ASSNS, Corrispondenza, Lettere spedite, anno 1932, *Richiesta di autorizzazione per ritiro di un quadro dal Museo Civico*, inoltrata al Podestà di Pisa il 20 ottobre 1932: «Ora invece il quadro del fondatore della Scuola Normale toscana potrà trovare posto convenientemente in una parete del restaurato scalone d'accesso alla Sala degli Stemmi». Ivi, *Ritiro dal Museo Civico del quadro di G. Bezzuoli Leopoldo II*, 18-11-1932. Contestualmente si era provveduto alla riconfigurazione del vano d'accesso alla Sala degli Stemmi, con l'apertura di un ulteriore lucernario composto da piccoli 'cassettoni' in vetro di forma quadrangolare; questi lavori sono descritti nei fogli di economia dell'impresa romana – si veda in particolare quello dei giorni 08/09-04-1932 – conservati in ASPI, 134, classe XXVII, 128. Nello stesso faldone si trova anche un progetto grafico per la realizzazione del nuovo soffitto dell'antisala, nel quale aveva lavorato anche Cesare Cigheri, realizzando, a incorniciare i più piccoli cassettoni lignei, una decorazione a nastro più semplice e lineare sviluppata nei toni del rosso che tuttora si può osservare.

loggiato, nonché di scalcinatura in più punti del muro originario¹²⁶. Molti elementi dell'antica partitura architettonica venivano prelevati per fungere da modello per l'esecuzione di pezzi in tutto e per tutto simili, ma modellati – secondo quanto trasmettono i documenti – in travertino. Intanto andava perfezionandosi il nuovo fronte posteriore (Fig. 34), prospiciente un grande giardino ad uso della Scuola¹²⁷, chiuso da una cancellata eretta su disegno delineato da Fagioli¹²⁸ (Figg. 35, 36). Altra operazione di 'ripristino' interessò la «vecchia facciata verso il GUF», vale a dire la fiancata nord-ovest del palazzo antico (Fig. 37): una delle finestre quadrangolari del secondo ordine fu convertita in porta, e a servizio di questa fu eretto uno scalone a una rampa (Figg. 38, 39) strutturalmente affine a quello già progettato e realizzato all'interno del cortile della Scuola, sul fronte nord-est (Fig. 40)¹²⁹.

9. *Questione di stili*

Nel corso dei lavori di sistemazione del muro perimetrale di nord-ovest venivano scoperte – approssimativamente a inizio maggio del 1932 – due bifore pertinenti a una casa torre del XIII secolo più tardi inglobata nel fianco nord-occidentale del vecchio edificio (Fig. 41). Il rinvenimento comportò una serie di operazioni – e, come vedremo, di preliminari diatribe – di recupero delle antiche partiture architettoniche del palazzo, anteriori persino alla configurazione trecentesca di quest'ultimo. Pochi giorni dopo l'emersione delle bifore, Arnaldi si rivolgeva con tono d'allarme a Gentile:

¹²⁶ Cfr. i fogli di economia della ditta Costanzi, conservati ivi e in particolare quello compilato in data 12/13-02-1932 che attesta la «demolizione sfondi finestre facciata vecchia nel cortile e sostituzione dei balaustri e capitelli».

¹²⁷ Nello stesso volume si trovano anche un minuzioso preventivo per i lavori di sistemazione del giardino, datato 23-08-1932, e un disegno di progettazione dell'area verde.

¹²⁸ Ivi, 126, lettera di Ettore Fagioli, 01-02-1932: «spero che lei abbia ricevuto regolarmente i disegni per la cancellata lungo la Via dei Cavalieri».

¹²⁹ Le notizie su questa scala mi sono state gentilmente offerte da Vittoria Brunetti che ha ritrovato presso l'Archivio della SABAP-PI alcune fotografie della struttura ancora *in situ* e i documenti relativi al suo abbattimento, avvenuto nel 1974. La demolizione fu approvata dalla Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie per le province di Pisa, Livorno, Lucca e Massa Carrara il 13 marzo 1974. In quest'occasione si stabilì inoltre l'apertura di un nuovo passaggio diretto, a nord-est, dal cortile della Scuola al giardino, a rimpiazzare l'uscita secondaria realizzata negli anni Trenta che veniva ora obliterata. Si veda SABAP-PI, Archivio Generale, F. 121 M. 206, 207, 586, 501 – 1, fasc. G35/4.

Ed ora vengo – *last not least* –, alla questione delle bifore. Quando lei verrà a Pisa, e avrà constatato de visu la situazione, se avrà la bontà di ascoltarmi, le dirò le ragioni per cui rimango per lo meno dubbioso sull'opportunità di un ripristino. Per ora mi permetto di dirle due cose. La prima che Girometti, Zocchi, Clerici e credo anche il Poggi – per non citare le altre minori autorità locali – partono dal preconetto che il restauro del Vasari sia stato un vandalismo, e che quindi si debba ripristinare il ripristinabile dell'antico, dimenticando che il Vasari avrà fatto violenza al passato, ma ad ogni modo ha fatto opera bella e viva, che non può impunemente toccare. [...] Seconda cosa. Si parla di stonacature, ripristini ecc., anche per la fiancata della Scuola, verso la Chiesa. Io penso che si corra il rischio, non solo di metter sottosopra il Palazzo, ma anche turbare l'armonia cinquecentesca della piazza. [...] Ho parlato solo per amore di questo palazzo del Vasari, che mi piace tanto, anche se a Pisa sono tanto innamorati del medioevo vero o falso, che c'è qualcuno che pensa a denudare la facciata dei graffiti, per rimettere in luce le bifore e le trifore che dovrebbero esserci sotto. Quando lei avrà deciso, a non me non resterà che stare zitto e collaborare per la mia parte, perché le cose siano fatte nel miglior modo possibile. Ma prima ho voluto fare la mia perorazione per il Vasari [...] ¹³⁰

L'infervorata lettera di Arnaldi permette di meglio comprendere quali fossero i presupposti culturali dell'operazione di restauro degli elementi superstiti delle torri di XII o XIII secolo, che sarebbe stata condotta – nonostante le sue obiezioni – di lì a poco. Il vicedirettore, infatti, si lanciava in un'appassionata apologia di Vasari e del suo imponente intervento di ammodernamento condotto nel Palazzo già degli Anziani, paventando che si conducesse uno smantellamento radicale del rivestimento graffito della facciata, e negando l'opportunità di un intervento di ripristino nel fianco sud-orientale del Palazzo. Questi interventi erano – stando ad Arnaldi – ventilati dal fronte coeso rappresentato da Girometti, Oreste Zocchi, Gino Clerici e Giovanni Poggi ¹³¹. Tutti loro facevano capo a un orientamento di difesa e risanamento dell'architettura medievale locale particolarmente diffuso a Pisa all'alba del Novecento, che aveva trovato in Peleo Bacci – a partire dal 1910, anno in cui cominciava il suo mandato di soprintendente – un accanito propugnatore ¹³². Lo stesso Zocchi, architetto della Soprintendenza di Pisa, aveva proficuamente collaborato con Bacci nel 1919, quando quest'ultimo aveva stilato un'ipotesi ricostruttiva della Torre de' Gualandi, la casa torre di

¹³⁰ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 26-05-[1932]).

¹³¹ Vittoria Brunetti mi segnala che un ripristino del fianco sinistro della Carovana era già stato contemplato nel 1915, quando Peleo Bacci era soprintendente a Pisa. I documenti relativi alla proposta di restauro sono pertanto discussi da BRUNETTI in c.d.s..

¹³² Per l'ideologia neomedievista imperante a Pisa nel primo Novecento si veda RENZONI 2019, pp. 191-5. Per una biografia di Bacci si veda PAVAN TADDEI 1963.

fondazione trecentesca prospiciente Piazza dei Cavalieri che, durante il primo dominio fiorentino di Pisa, sarebbe stata inglobata nel Palazzetto del Capitano¹³³. Il resoconto delle teorie di Bacci sull' 'infanzia' della torre, che conosciamo attraverso la relazione *Il ripristino della Torre de' Gualandi, poi 'Torre della Fame', poi 'Palazzotto di Giustizia'*¹³⁴ e l'annesso apparato grafico fornito da Zocchi, doveva persuadere la Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti della necessità di un ripristino del suo aspetto originario¹³⁵. Sebbene il focus di Bacci fosse centrato sulla torre, egli non mancava di fare delle considerazioni più generali sulla piazza e sul Palazzo degli Anziani. Di quest'ultimo Bacci ricordava polemicamente che «con le sue torri petrigne scomparve, per dar posto al 'Palazzo della Carovana': quel vetusto Palazzo che il Vasari non tremò a manomettere, pur credendolo opera di Nicola pisano»¹³⁶, allegando anche in questo caso la ricostruzione grafica del Palazzo degli Anziani e degli edifici circostanti, approntata da Zocchi. Non stupisce dunque che poco più di un decennio dopo, il rinvenimento di consistenti tracce di edifici medievali riaprisse la questione di un restauro radicale del Palazzo volto a riportarne alla luce la *facies* primaria, anteriore alla 'manomissione' vasariana. D'altronde, dallo scambio epistolare tra Gentile e Mario Salmi – quest'ultimo incaricato di curare l'anima 'scientifica' del progetto di rilancio della Scuola, conducendo uno studio storico-architettonico del Palazzo –, apprendiamo che le teorie di Bacci a proposito dell'antesignano trecentesco del Palazzo della Carovana, seppur rimaste allo stato larvale e mai edite, circolavano ancora negli anni della ristrutturazione gentiliana e anzi continuavano a costituire il riferimento più autorevole in materia: in più lettere Salmi richiedeva espressamente al Commissario di procurarsi, per la

¹³³ In merito all'identificazione della torre dei Gualandi con la torre della Fame sostenuta da Peleo Bacci negli anni del suo incarico pisano si rimanda ancora a BRUNETTI in cds.

¹³⁴ La relazione dattiloscritta inedita di Bacci è datata 4 ottobre 1919, e si conserva nel fondo Peleo Bacci della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (Biblioteca Comunale di Siena, fondo Peleo Bacci, faldone 11, inserto 23). Ringrazio Marco Fagiani, che ha lavorato al progetto di ricerca legato alla catalogazione del fondo fotografico dello studioso pistoiese e della documentazione da lui prodotta, per avermi segnalato il rapporto citato e avermene trasmesso una copia. Vittoria Brunetti, nel suo lavoro in cds, ne discute alcuni passi entro il più ampio quadro degli interventi di restauro promossi dal soprintendente a Pisa, e in particolare in Piazza dei Cavalieri.

¹³⁵ L'operazione in particolare verteva nel recupero di una polifora marmorea di XIV secolo e aveva, secondo Bacci, non soltanto «importanza artistica, ma anche, e forse assai più storica. È come il riaprirsi di un occhio, chiuso da secoli; è il documento tangibile che ci risuscita [sic] i tempi gloriosi della repubblica pisana prima dell'assoggettamento fiorentino del 1406, prima che i Medici nei secoli XVI e XVII soffocassero in fretta con la calce le ultime energie pisane».

¹³⁶ *Ibidem*.

miglior riuscita delle sue ricerche, gli appunti manoscritti di Bacci sul Palazzo degli Anziani¹³⁷. Questi, nel dicembre del 1928, avrebbe consegnato soltanto le ricostruzioni di Zocchi, che costituivano il contrappunto grafico delle sue teorie, riservandosi però «di illustrare e documentare tutto ciò»¹³⁸. Salmi poté servirsi degli studi di Zocchi per arrangiare il suo studio monografico sul Palazzo, poi racchiuso nel volumetto edito da Zanichelli nel 1932, *Il Palazzo dei Cavalieri e la Scuola Normale Superiore di Pisa*, la cui pubblicazione fu patrocinata da Gentile stesso¹³⁹.

10. *Il restauro delle bifore*

Nel giugno del 1932 Girometti, galvanizzato per l'importante scoperta, stilò le due perizie concernenti i lavori di ripristino delle partiture architettoniche dei due fianchi antichi della Carovana¹⁴⁰: il progetto giromettiano, che sarebbe stato riproposto nel gennaio del 1933 nell'ottica dell'ottenimento di un finanziamento

¹³⁷ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 5071 (Mario Salmi, 15-12-1928; 21-12-1928; 03-01-1929; 31-01-1929 [nella quale lo storico dell'arte suggerisce a Gentile di convocare il direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale, Carlo Carboni, per eseguire una nuova campagna fotografica nel Palazzo]; 09-03-1929 [«per poter dare forma alla monografia sul Palazzo, mi è necessario quel capitolo del Bacci sulla sede degli Anziani, per accertarmi se e quanta parte di esso posso servirmi; e mi sono indispensabili le fotografie, per gli opportuni raffronti, che il Carboni avrebbe dovuto eseguire in febbraio. Le sarò anzi obbligato se vorrà far nuove premure al Sovrintendente di Siena per l'invio del suo manoscritto e al commissario Paribeni per l'invio del fotografo»]).

¹³⁸ Ivi, unità 344 (Peleo Bacci, 29-12-1928).

¹³⁹ ASPi, 134, classe XXVII, 128, *Pratiche da far vedere al Sig. Ing. Capo al suo ritorno*, lettera di Mario Salmi a Giovanni Girometti, 10-08-[1932]: «Nel testo io farò parola del ritrovamento fortunato di una bifora sul lato sinistro dell'edificio e mi piacerebbe in base a questo nuovo elemento (di cui gradirei pubblicare una fotografia) riprodurre un disegno della facciata del vecchio palazzo degli Anziani. Potrebbe elle incaricarlo, sotto le sue direttive, un disegnatore del suo Ufficio? Si tratterebbe di modificare il disegno della Sovrintendenza, che Ella conosce bene, in quel tratto della facciata che è verso la Torre della Fame».

¹⁴⁰ ASPi, 134, classe XXVII, 128, *Perizia dei lavori di ripristino delle fiancate del Palazzo della Carovana*, 24-06-1932; ivi, *Perizia per il ripristino dell'ultimo tratto del prospetto a nord-ovest del vecchio fabbricato della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa*, 24-06-1932; ma anche ivi, 126, fasc. 3, *Ampliamento e sistemazione della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa. Richiesta di maggiore assegnazione di fondi per lavori addizionali in data 26 giugno 1932*, n. 4277/679.

speciale¹⁴¹, prevedeva un restauro delle tracce superstiti, già parzialmente visibili (nel caso del fronte sud-orientale) e inaspettatamente riaffioranti (nel caso del corpo nord-occidentale), degli edifici turriformi, e la liberazione degli elementi antichi dalle murature e intonacature risalenti all'età cosimiana e oltre.

Il ripristino degli elementi architettonici della testata orientale, inglobata nel muro d'attacco con il nuovo fabbricato, prevede la sostituzione del vecchio basamento esterno in mattoni – di matrice vasariana – con un bozzato realizzato con conci di Verrucano, a ricorsi sfalsati e, più in prossimità del punto d'attacco col nuovo edificio, l'apertura di un vano di porta 'in stile', con stipiti in conci, mensole e architrave in Verrucano (Fig. 42). La fiancata a sud-est del Palazzo, ad angolo con la facciata principale su Piazza dei Cavalieri, fu interessata da un intervento di recupero e completamento delle originarie monofore riemerse in corrispondenza del terzo piano, da tempo coperte dall'intonaco, e del grande arco a sesto acuto che culminava poco più in basso. Ripristinati i conci deteriorati, si ricavava allora al pian terreno un'altra porta architravata, con cornice centinata in pietra Verrucana, a riproduzione dell'alto arco in cui veniva a 'inscriversi'¹⁴².

Sul fronte nord-ovest, invece, in corrispondenza delle bifore della casa torre duecentesca, l'intonaco che aveva sino ad allora coperto le antiche partiture architettoniche (Fig. 43) veniva spicconato, per procedere poi con la demolizione della muratura «con lo scalpello, eseguito con la massima cura»¹⁴³ per liberare gli archi, gli stipiti, le cornici, e le colonnine. Come si vede dallo progetto di ripristino – che si conserva in varie copie (Fig. 44)¹⁴⁴ –, si predisponavano il rifacimento della muratura «con mattoni speciali sagomati», la ripresa degli archi a tutto sesto che racchiudevano la parte superiore alle finestre e la «formazione del paramento a coltrina di mattoni di misure speciali, espressamente costruiti

¹⁴¹ Nel gennaio del 1933 infatti si richiedevano ulteriori finanziamenti, ammontanti a 210.000 lire poiché, come argomenta Girometti nella relazione che introduce la perizia, i lavori volti al ripristino e al restauro della facciata interna e dei due fianchi del Palazzo consistevano in operazioni dal chiaro valore storico-artistico. Cfr. *infra*.

¹⁴² I dettagli dei lavori si trovano ASPI, 134, classe XXVII, 126, fasc. 4, *Ampliamento e sistemazione della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa. Perizia dei lavori di ripristino nel Palazzo della Carovana sede della Regia Scuola Normale Superiore in data 19 gennaio 1933 n. 473/41*. L'apertura della porta veniva approvata dalla Soprintendenza il 26 ottobre del 1932, cfr. *ivi*, 129, fasc. 38.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Una copia del progetto grafico del restauro, quella inviata dall'ingegner Girometti al commissario Gentile, si trova anche in AFG, Attività scientifica e culturale, Università degli Studi di Pisa, Università di Pisa. Mi è gradito ringraziare la dottoressa Cecilia Castellani per la generosa condivisione del materiale.

e di archetti a mattoni di punta in forma di cuneo, murati con malta»¹⁴⁵. Gli elementi originari costituenti la bifora peggio conservata venivano sostituiti da colonnine complete di capitello, fusto e base scolpite in marmo bianco; l'altra bifora veniva dotata semplicemente della base marmorea di cui la colonnina centrale era rimasta sprovvista (Fig. 45).

Il cantiere scolastico, come si è visto, dovette concludersi poco più tardi dell'inaugurazione ufficiale del dicembre 1932. Poiché le ultime due richieste di finanziamenti – relative alle operazioni di restauro delle case torri – non erano state accolte, e dato che le spese sostenute a questo scopo non potevano rientrare nei fondi garantiti alla Scuola per l'ampliamento della sede, a metà gennaio 1933, Girometti riassunse tutte le operazioni di salvaguardia e restauro compiute in un'ulteriore perizia (molto simile alle due redatte nel giugno scorso), da sottoporre al vaglio della Soprintendenza. I lavori indicati erano descritti come operazioni «per la maggior parte di carattere artistico»¹⁴⁶, di cui dunque la Soprintendenza poteva a buon diritto farsi carico: a ben vedere, però, tra le fatture accluse – ad attestare lo svolgimento effettivo dei lavori – figurarono persino le ricevute per i lavori di pittura decorativa compiuti da Cigheri in vari ambienti del Palazzo o quelli relativi al grande lucernario in vetri colorati installato nel vano-scala del palazzo. Per questi e altri interventi Girometti chiedeva alla Soprintendenza un rimborso complessivo ammontante a 210.000 lire.

Nel maggio dello stesso anno, Arnaldi comunicava a Gentile che la richiesta era stata seccamente rispedita al mittente con una *fin de non recevoir*¹⁴⁷: soltanto nel 1937, tornato in carica Gentile, dopo una breve assenza dalla direzione della Scuola, la pratica sarebbe stata effettivamente riaperta, per essere infine accolta¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Per questa e la precedente citazione si veda ASPI, 134, classe XXVII, 126, fasc. 4, *Ampliamento e sistemazione della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa. Perizia dei lavori di ripristino nel Palazzo della Carovana sede della Regia Scuola Normale Superiore in data 19 gennaio 1933 n. 473/41*.

¹⁴⁶ Ivi, fasc. 5, *Regia Scuola Normale Superiore. Pratica inerente ai lavori eseguiti nella parte del vecchio fabbricato da essere rimborsati alla Scuola dalla Soprintendenza ai Monumenti*, lettera di Girometti alla Regia Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna per la Toscana I, sezione di Pisa, 22-09-1937.

¹⁴⁷ AFG, Corrispondenza, Lettere inviate a Gentile, unità 265 (Francesco Arnaldi, 10-05-1933): «Bisognerebbe che lei ritornasse alla carica perché l'ingegner Girometti, non contento che la Scuola abbia anticipato quasi 60.000 lire per mobili ecc., comincia ora a passare le fatture non pagate, come se noi dovessimo pensare a tutto. Io naturalmente non pago e attendo che, promosso grand'ufficiale, Girometti venga a più miti consigli».

¹⁴⁸ ASPI, 134, classe XXVII, 126, fasc. 5, *Pratica inerente ai lavori eseguiti nella parte del vecchio fabbricato da essere rimborsati alla Scuola dalla Soprintendenza ai Monumenti*, [testo mancante?].

Bibliografia

- PIACENTINI 1922: M. PIACENTINI, *Architetti Contemporanei: Ettore Fagioli*, «Architettura e Arti Decorative», 5, 1922, pp. 439-62.
- ROSSI SABATINI 1932: G. ROSSI SABATINI, *Gli statuti dell'Ordine di Santo Stefano*, «Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 1/2, 1932, pp. 182-90.
- SALMI 1932: M. SALMI, *Il palazzo e la piazza dei Cavalieri*, in *Il palazzo dei Cavalieri e la Scuola Normale Superiore di Pisa*, Bologna 1932, pp. 1-56.
- ARANGIO RUIZ 1941: V. ARANGIO RUIZ, *La Scuola Normale Superiore di Pisa dalla Riforma Gentile alla Carta della Scuola*, «Annuario della Regia Scuola Normale Superiore e degli annessi collegio Mussolini di Scienze Corporative e Collegio nazionale medico - Pisa», a.a. 1939-40, Pisa 1941, pp. 7-14.
- PAVAN TADDEI 1963: M.C. PAVAN TADDEI, s.v. Bacci, Peleo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, Roma 1963.
- CASINI 1968: A. CASINI, *Il palazzo della Carovana*, «Rassegna periodica di informazioni del Comune di Pisa», 9, 1968, pp. 31-8.
- POZZATO 1968: E. POZZATO, s.v. Bianchi, Luigi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Roma 1968.
- ARNALDI 1970: F. ARNALDI, *Cronaca della Normale (1928-1933)*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», 44, 1969, pp. 61-70.
- DEL BELLO 1977: C. DEL BELLO, s.v. Carlini, Armando, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma 1977.
- SEMENTATO 1979: C. SEMENZATO, *Il Palazzo del Bo: arte e storia*, Trieste 1979.
- KARWACKA CODINI 1989: E. KARWACKA CODINI, *Piazza dei Cavalieri: urbanistica e architettura dal Medioevo al Novecento*, Firenze 1989.
- RUGGERI, CARLESÌ 1989: G. RUGGERI, D. CARLESÌ, *Alvio Vaglini. Vita e opere di uno scultore*, Pisa 1989.
- FIORAVANTI 1990: G. FIORAVANTI, *Mostra della rivoluzione fascista*, Roma 1990.
- PEZZINI 1994: G. PEZZINI, s.v. Fagioli, Ettore, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 44, Roma 1994.
- KARWACKA CODINI 1996: E. KARWACKA CODINI, *Le trasformazioni architettoniche degli edifici di Piazza dei Cavalieri in funzione della Carovana*, in *L'istituto della Carovana nell'ordine di Santo Stefano*, Atti del convegno, Pisa, 10 maggio 1996, Pisa 1996, pp. 135-51.
- SIMONCELLI 1998: P. SIMONCELLI, *La Normale di Pisa: tensioni e consenso (1928-1938)*, Milano 1998.
- MORETTI 2000: M. MORETTI, *Gentile e la Normale di Pisa. In margine ad alcuni studi recenti*, in *L'università ieri: il Novecento secolo dell'università, tra continuità e rottura*, a cura di C. Xodo, Padova 2000, pp. 63-90.
- ZUCCONI 2001: G. ZUCCONI, s.v. Giovannoni, Gustavo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001.

- INSABATO, GHELLI 2007: E. INSABATO, C. GHELLI, *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, Firenze 2007, pp. 277-80.
- MENOZZI, ROSA 2007: D. MENOZZI, M. ROSA, *La storia della Scuola Normale Superiore in una prospettiva comparata*, Pisa 2007.
- MORETTI 2008: M. MORETTI, *Questioni di politica interuniversitaria pisana (1928-40)*, in *Le vie della libertà: maestri e discepoli nel 'laboratorio pisano' tra il 1938 e il 1943*, Atti del convegno, Pisa, 27-29 settembre 2007, a cura di B. Henry, D. Menozzi, P. Pezzino, Roma 2008, pp. 15-31.
- COPPINI, BRECCIA, MORETTI 2010: R.P. COPPINI, A. BRECCIA, M. MORETTI, *L'Ateneo di Pisa tra l'Unità e il fascismo; la laurea pisana honoris causa concessa a Woodrow Wilson*, in «Annali di storia delle università italiane», 14, 2010, pp. 51-69.
- AMORE BIANCO 2012: F. AMORE BIANCO, *Il cantiere di Bottai: la scuola corporativa pisana e la formazione della classe dirigente fascista*, Siena 2012.
- CARLUCCI 2012: P. CARLUCCI, *Un'altra Università. La Scuola Normale Superiore dal crollo del fascismo al Sessantotto*, Pisa 2012.
- BRACALONI, DRINGOLI 2013: F. BRACALONI, M. DRINGOLI, *Giovanni Girometti: opere e progetti*, Pisa 2013.
- BRACALONI, DRINGOLI 2014: F. BRACALONI E M. DRINGOLI, *Luigi Pera: opere e progetti*, Pisa 2014.
- CESA 2015: C. CESA, *Gentile e la Scuola Normale*, introduzione a G. Gentile, *La Scuola Normale Superiore (1925)*, Pisa 2015, pp. 9-48.
- MARIUZZO 2016: A. MARIUZZO, *La Scuola Normale di Pisa negli anni Trenta*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, a cura di M. Ciliberto, Roma 2016, pp. 627-32.
- GHISSETTI GIAVARINA 2019: A. GHISSETTI GIAVARINA, *Gustavo Giovannoni storico dell'architettura rinascimentale italiana*, in *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, atti del convegno internazionale, Roma, 25-27 novembre 2015, a cura di G. Bonaccorso e F. Moschini, Roma 2019, pp. 125-8.
- TARQUINI 2017: A. TARQUINI, *Il mito di Roma nella cultura e nella politica del regime fascista: dalla diffusione del fascio littorio alla costruzione di una nuova città (1922-1943)*, «Cahiers de la Méditerranée», 95, 2017, pp. 139-50.
- NOÈ 2018: E. NOÈ, *Vere da pozzo e altri resti lapidei veneziani già dalla collezione Heilbrunner*, «Verona Illustrata», 31, pp. 99-117.
- RENZONI 2019: S. RENZONI, *Una chiesa mai esistita: Santa Caterina d'Alessandria a Pisa ad inizio Novecento*, in *Santa Caterina d'Alessandria a Pisa: le tre età di una chiesa*, Pisa 2019, pp. 191-5.
- KARWACKA CODINI 2022: E. KARWACKA CODINI, *La piazza dei Cavalieri: lo spazio urbano e gli edifici*, Pisa 2022.
- BRUNETTI in c.d.s.: V. BRUNETTI, *Pisa restaurata. Viaggio nella storia della tutela di Piazza dei Cavalieri*, Pisa in c.d.s.



Fig. 1. Il Palazzo della Carovana prima degli interventi gentiliani, 1928. Firenze, Archivi Alinari, inv. ADA-F-028790-0000.

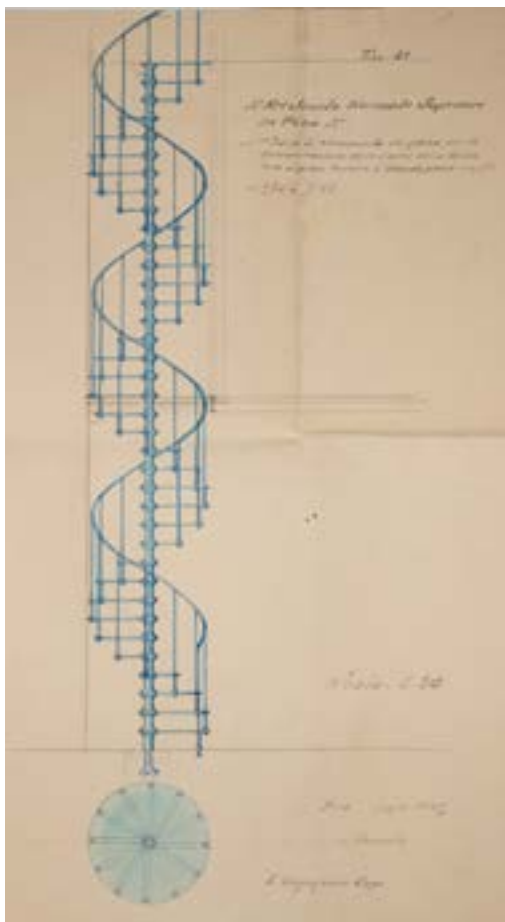


Fig. 2. Luigi Gherardi, Progetto per la scala a chiocciola, luglio 1928. ASPI, 134, classe XXVII, 126, *Perizia per la sistemazione di alcuni locali al piano terreno del fabbricato della Regia Scuola Normale Superiore di Pisa ad uso di deposito libri*, tavola 4 - foto di Giandonato Tartarelli.

Fig. 3. Planimetria del terzo piano del Palazzo, 9 ottobre 1928. ASPI, 134, XXVII, 125 bis, *Progetto dei lavori per la sistemazione dei servizi igienici, di pavimentazione e diversi nei lavori della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa* - foto di Giandonato Tartarelli.





Fig. 4. La Sala degli Stemmai dopo il restauro e gli interventi decorativi di Ettore Fagioli (veduta nord), 1929. Roma, ICCD, Gabinetto Fotografico Nazionale, Fondo GFN, E013838.

Fig. 5. La Sala degli Stemmai dopo il restauro e gli interventi decorativi di Ettore Fagioli (veduta ovest), 1929. Roma, ICCD, Gabinetto Fotografico Nazionale, Fondo GFN, E013837.



Fig. 6. La Sala degli Stemmi nel 1932. Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Raccolta Fotografica, *Regia Scuola Normale Superiore di Pisa*.

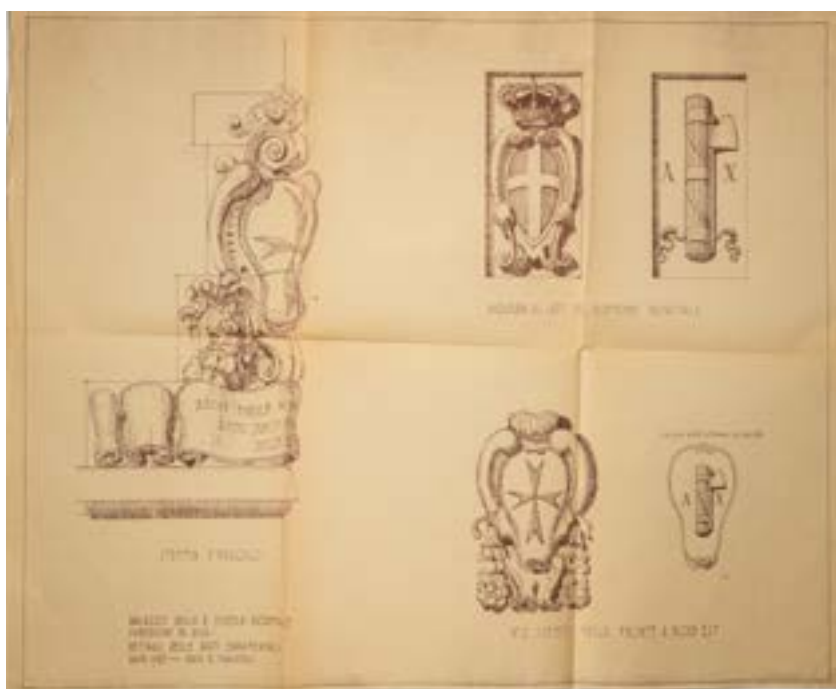


Fig. 7. La facciata del Palazzo della Carovana con gli stemmi del regime. Pisa, Archivio Fotografico Fondazione Palazzo Blu, Fondo Allegrini, FALR7N103 - Proprietà della Fondazione Pisa/ Palazzo Blu.

Fig. 8. Ettore Fagioli, Progetto per gli stemmi ornamentali per il nuovo fabbricato, gennaio 1931. ASPI, 134, XXVII, 129, fasc. 13 - foto di Giandonato Tartarelli.



Fig. 9. Il grande stemma angolare dell'Ordine di Santo Stefano scolpito da Alvio Vaglini su disegno di Ettore Fagioli nel 1932, addossato sul cantone est del nuovo corpo di fabbrica - foto di Giandonato Tartarelli.

Fig. 10. Lettera di Alvio Vaglini a Francesco Arnaldi con uno schizzo dell'emblema, 6 giugno 1932. ASPi, 134, XXVII, 129, fasc. 13 - foto di Giandonato Tartarelli.



Fig. 11. La sala della Biblioteca prima del restauro del 1929. Roma, ICCD, Gabinetto Fotografico Nazionale, Fondo GFN, Eo13836.

Fig. 12. La Biblioteca della Scuola nel 1932. Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Raccolta Fotografica Scuola Normale Superiore, *Regia Scuola Normale Superiore di Pisa*.



Fig. 13. Pianta del pianterreno del nuovo fabbricato relativa al primo progetto di ampliamento del Palazzo, 15 aprile 1930. ASPi, 134, XXVII, 125, *Progetto dei lavori di ampliamento del fabbricato della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa n. 2024* - foto di Giandonato Tartarelli.



Fig. 14. Pianterreno del nuovo fabbricato dal secondo progetto di ampliamento del Palazzo, 19 febbraio 1931. ASPi, 134, XXVII, 125, *Progetto dei lavori di ampliamento del fabbricato della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa n. 1074* - foto di Gian-donato Tartarelli.

Fig. 15. Giovanni Michele Piazzini, *Pianta del pianterreno del Palazzo Conventuale*, 1754. ASFi, Pianta dello Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, cart. VI, ins. 9v 3, n. 396.

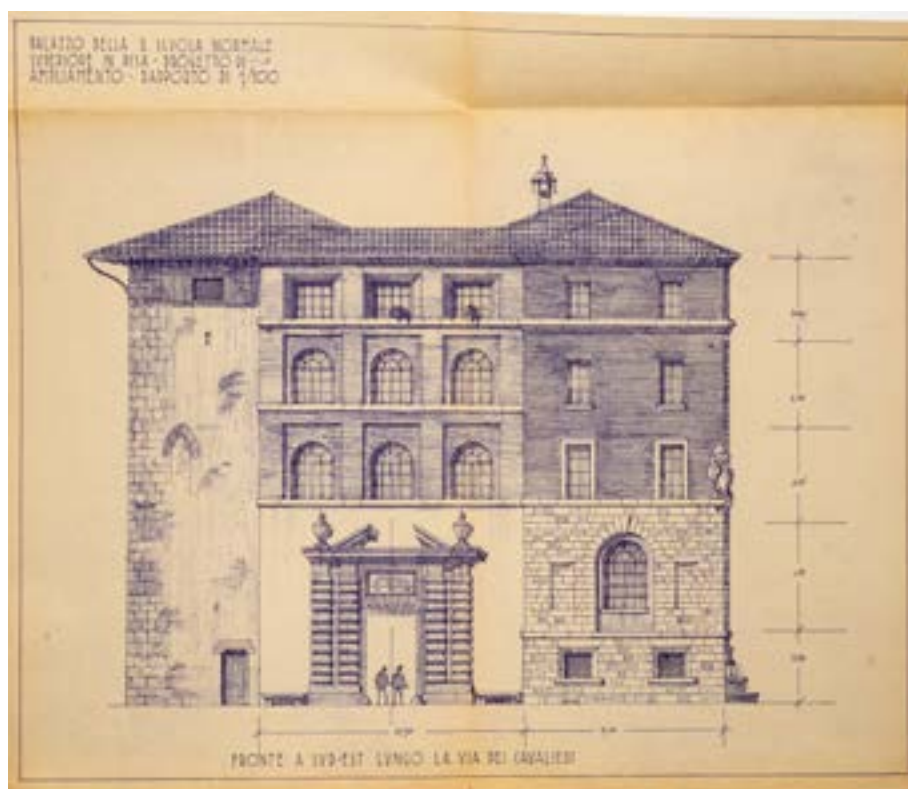


Fig. 16. Prospetto del fronte sud-est del Palazzo ampliato, 19 febbraio 1931. ASPi, 134, XXVII, 125 - foto di Giandonato Tartarelli.



Fig. 17. Il cortile interno del Palazzo con la scala angolare nel 1932. Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Raccolta fotografica, *Album Luoghi*, n. 14.

Fig. 18. Progetto per la scala angolare del cortile della Scuola, 11 maggio 1932. ASPi, 134, XXVII, 129 - foto di Giandonato Tartarelli.



Fig. 19. Il fronte posteriore del Palazzo della Carovana prima del restauro del 1931-32.
Roma, ICCD, Gabinetto Fotografico Nazionale, Fondo GFN, Eo13839.



Fig. 20. I due emblemi in marmo scolpiti da Alvio Vaglini su disegno di Ettore Fagioli, apposti sul fronte sud-est del nuovo fabbricato - foto di Giandonato Tartarelli.
 Fig. 21. Prospetto del fronte nord-est del nuovo fabbricato, 19 febbraio 1931. ASPi, 134, XXVII, 125, *Progetto dei lavori di ampliamento del fabbricato della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa n. 1074* - foto di Giandonato Tartarelli.

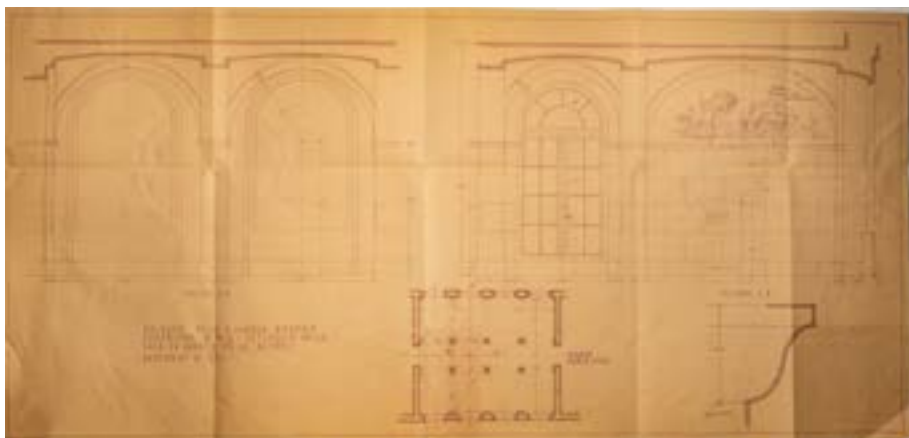


Fig. 22. Progetto per la sala da pranzo degli allievi. ASPi, 134, XXVII, 129, fasc. 14 - foto di Giandonato Tartarelli.

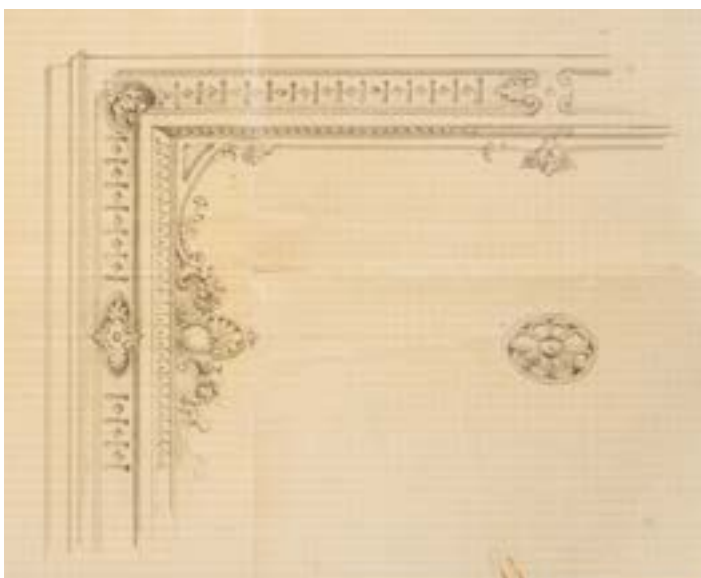


Fig. 23. La sala da pranzo degli allievi in una foto della fine del 1932. Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Raccolta fotografica, *Album Luoghi*, n. 10.

Fig. 24. Progetto grafico per la decorazione della sala da pranzo dei docenti. ASPi, 134, XXVII, 129, fasc. 16 - foto di Giandonato Tartarelli.



Fig. 25. La sala delle Vittorie. Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Raccolta fotografica, *Regia Scuola Normale Superiore di Pisa*.

Fig. 26. La sala del Gran Priore. Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Raccolta fotografica, *Regia Scuola Normale Superiore di Pisa*.

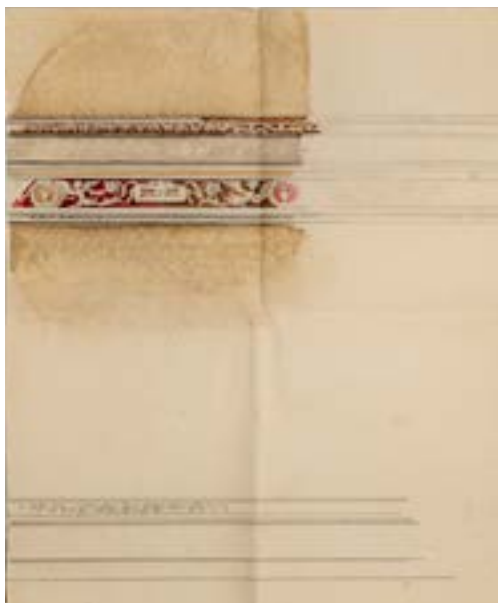


Fig. 27. Cesare Cigheri, progetto per la decorazione delle sale della direzione. ASPi, 134, XXVII, 129, fasc. 16.

Fig. 28. Cesare Cigheri, progetto per la decorazione delle sale della direzione. ASPi, 134, XXVII, 129, fasc. 16.

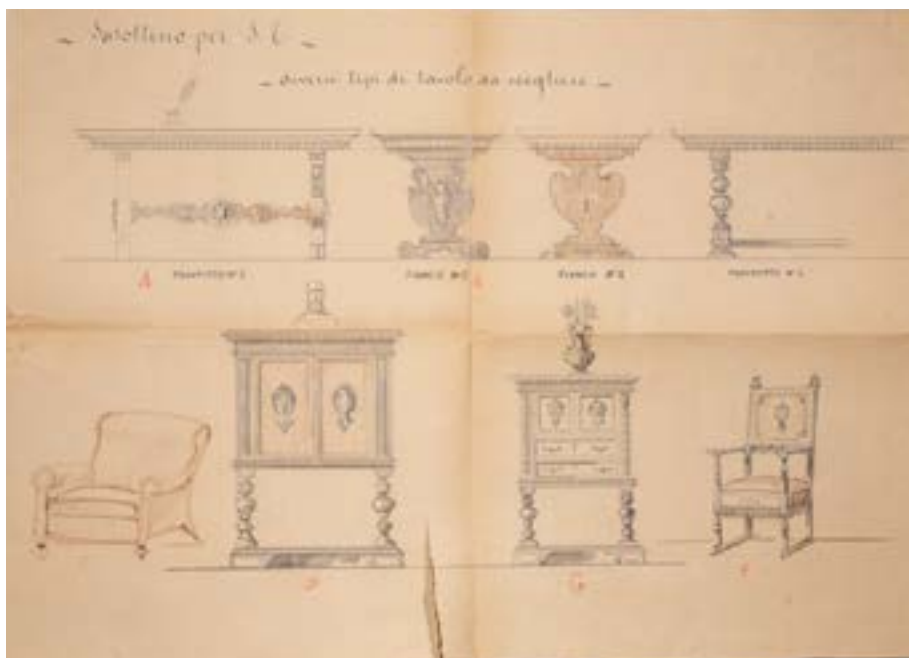


Fig. 29. Uno dei progetti di arredamento dello studio di Gentile. ASPi, 134, XXVII, 129, fasc. 36 - foto di Giandonato Tartarelli.



Fig. 30. Il vano scala del Palazzo dei Cavalieri rinnovato nel 1932. Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Raccolta fotografica, *Album Luoghi*, n. 7.

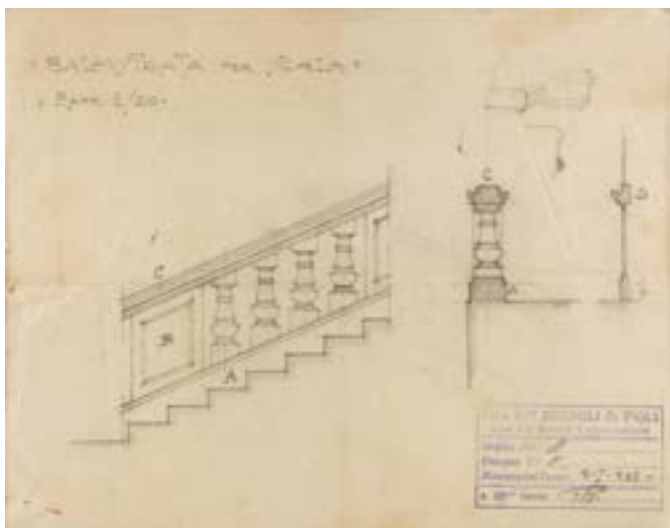


Fig. 31. Progetto per la balaustra dello scalone monumentale del Palazzo approntato dalla ditta Becagli, 5 luglio 1932. ASPi, 134, XXVII, 129, fasc. 34 - foto di Giandonato Tartarelli.

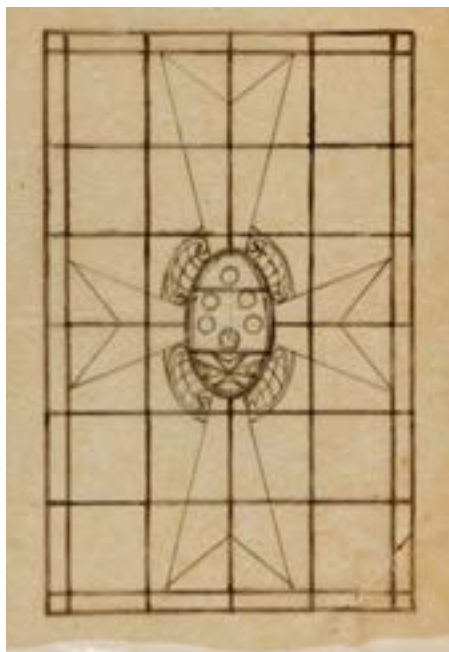
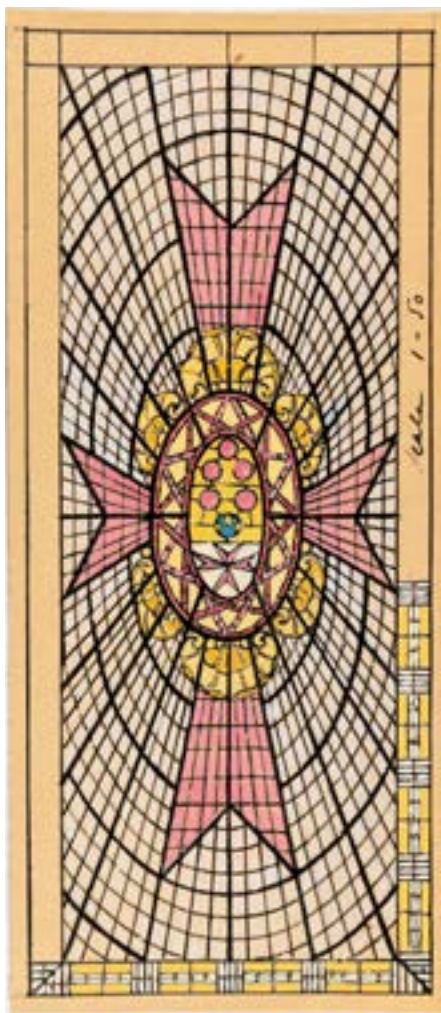


Fig. 32. Progetto per il lucernario in vetri colorati da impostare nella volta del vano scala, approntati dalla Scuola della Vetrata di Livorno, marzo 1932. ASPi, 134, XXVII, 129, fasc. 27 a - foto di Giandonato Tartarelli.

Fig. 33. Progetto per il lucernario in vetri colorati da impostare nella volta del vano scala, approntati dalla Scuola della Vetrata di Livorno, marzo 1932. ASPi, 134, XXVII, 129, fasc. 27 a - foto di Giandonato Tartarelli.



Fig. 34. Veduta prospettica del fabbricato aggiunto a tergo del Palazzo, 19 febbraio 1931. ASPi, 134, XXVII, 125, *Progetto dei lavori di ampliamento del fabbricato della Regia Scuola Normale Superiore in Pisa n. 1074* - foto di Giandonato Tartarelli.

Fig. 35. Il retro del Palazzo Scuola ampliato, dotato di cancellata a chiusura del giardino ad uso della Scuola. Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Raccolta fotografica, *Regia Scuola Normale Superiore di Pisa*.

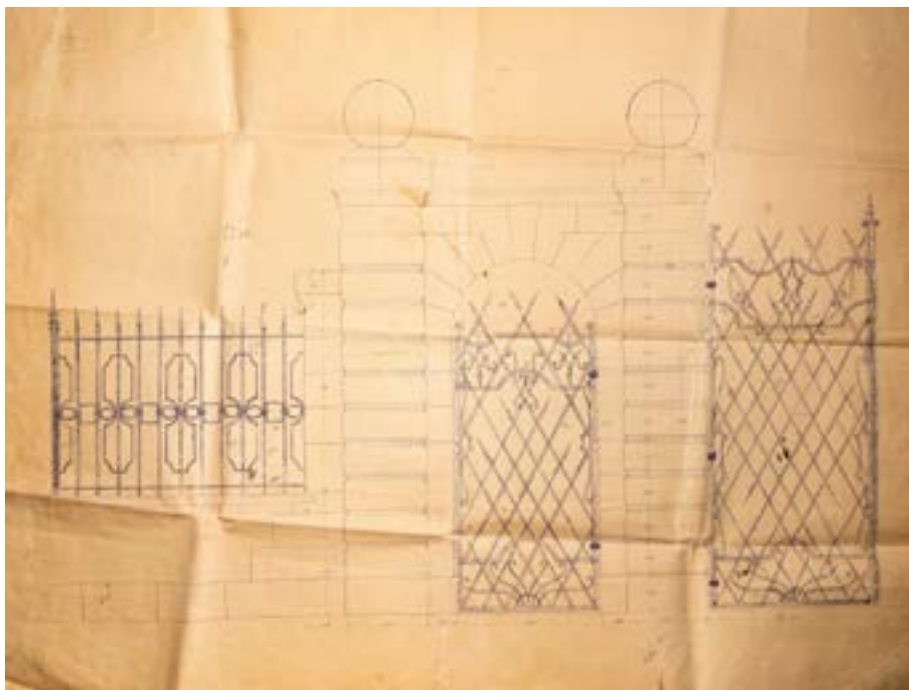


Fig. 36. Ettore Fagioli, Progetto per la cancellata, febbraio 1932. ASPi, 134, XXVII, 128
- foto di Giandonato Tartarelli.

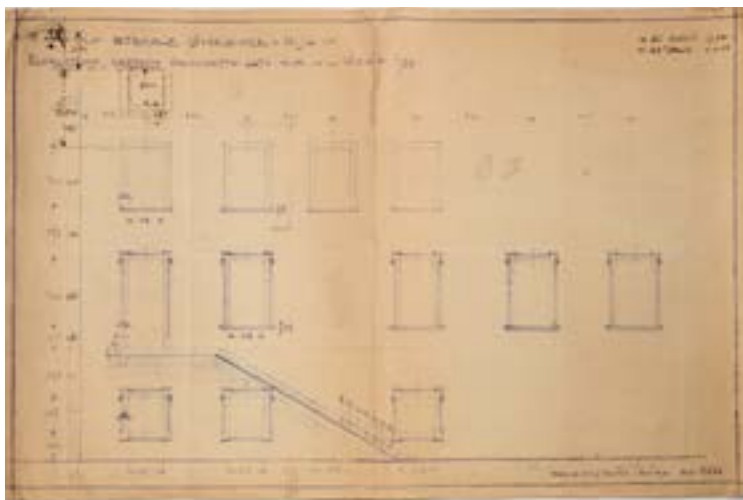


Fig. 37. Progetto per il fronte nord-ovest del Palazzo. ASPI, 134, XXVII, 128 - foto di Giandonato Tartarelli.

Fig. 38. La scala esterna a servizio del lato nord-occidentale del Palazzo, foto del 15 febbraio 1974. SABAP-Pi, Fabbriato della Carovana f. 121 m. 206-207 c. I, fasc. *Demolizione scala esterna*.



Fig. 39. La scala esterna a servizio del lato nord-occidentale del Palazzo, foto del 15 febbraio 1974. SABAP-Pi, Fabbricato della Carovana f. 121 m. 206-207 c. I, fasc. *Demolizione scala esterna*.

Fig. 40. Progetto per la scala esterna. ASPi, 134, XXVII, 129 - foto di Giandonato Tartarelli.

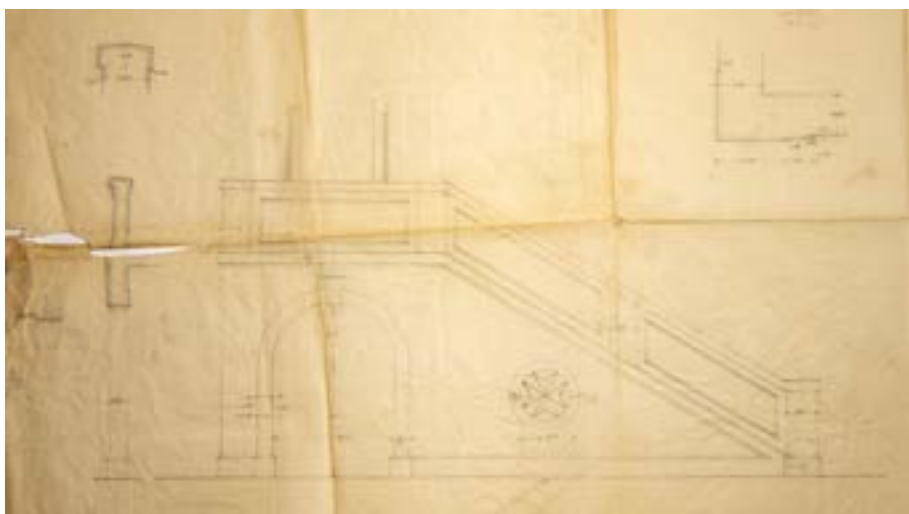




Fig. 41. Una delle due bifore rinvenute nel 1932 sul fianco nord-occidentale del Palazzo dei Cavalieri, maggio 1932. ASPI, 134, XXVII, 129, fasc. 38 - foto di Giandonato Tartarelli.

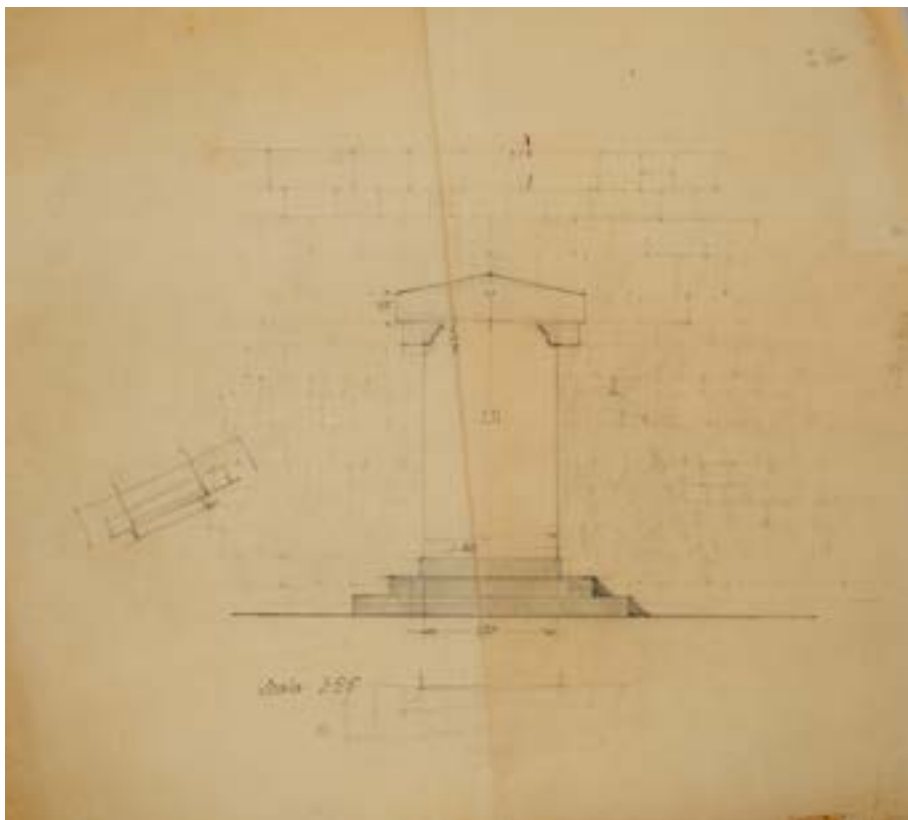


Fig. 42. Progetto della porta da aprire sul fianco est del Palazzo. ASPi, 134, XXVII, 128 - foto di Giandonato Tartarelli.



Fig. 43. L'angolo a nord-ovest del Palazzo della Carovana prima del rinvenimento delle bifore. Roma, ICCD, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio del Ministero della Pubblica Istruzione, MPI6103877.



Fig. 44. Progetto di restauro delle bifore eseguito dal Genio Civile di Pisa, 1932. Roma, Archivio Gentile della Fondazione Roma Sapienza.

Fig. 45. Vista del fianco nord-ovest del Palazzo, dopo il restauro e la messa in luce delle bifore, 1932. Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Raccolta fotografica, *Album Luoghi*, n. 13.

«Even naked, if it helps to change the world»: aporias of the sexual revolution in Italy (1966-1972)

Maria Rossa

Abstract Between 1960s and 1970s, Italy (like most of the Western world) underwent a process known as the Sexual revolution, which changed the traditional patterns of behavior regarding sexuality and interpersonal relationships, going beyond the limits imposed by public morality. In addition to being considered a social phenomenon, it was based on strong political expectations of freedom and social revolution, according to the more political part of the protest movement. But despite the profound cultural and social changes, the results of the process were different from what was initially expected.

Keywords Sexual revolution; Italy; Social mores and politics

Maria Rossa is a research fellow in History of Contemporary Art at the Scuola Normale Superiore, where she also obtained a doctorate in Cultures and Societies of Contemporary Europe (historical-artistic curriculum). She has published articles on some Italian artists of the second half of the 20th century (including Giuseppe Guerreschi, Toti Scialoja and Luciano Fabro) and on the relationship between art, pornography and the sexual revolution in Italy in the 1960s and 1970s.

«Anche nuda, se serve a cambiare il mondo»: aporie della liberazione sessuale in Italia (1966-1972)

Maria Rossa

Riassunto Tra gli anni Sessanta e Settanta del '900, l'Italia (così come la maggior parte dell'Occidente) fu interessata dal processo cosiddetto di Rivoluzione sessuale, che cambiò i tradizionali codici di comportamento relativi alla sessualità e alle relazioni interpersonali, ammorbidendo i limiti imposti dal comune senso del pudore. Oltre a essere considerato un fenomeno di costume, questo processo può essere interpretato alla luce di importanti presupposti politici, veicolati nei testi considerati 'Bibbie della contestazione'. Ma nonostante i profondi cambiamenti culturali e sociali, l'esito della rivoluzione fu differente da quanto inizialmente auspicato.

Parole chiave Rivoluzione sessuale; Italia; Costume e politica

Maria Rossa è assegnista di ricerca in Storia dell'Arte Contemporanea presso la Scuola Normale Superiore, dove ha precedentemente conseguito il dottorato in Culture e società dell'Europa Contemporanea (curriculum storico-artistico). Ha pubblicato contributi su alcuni artisti italiani attivi nella seconda metà del '900 (tra cui Giuseppe Guerreschi, Toti Scialoja e Luciano Fabro) e sul rapporto tra arte, pornografia e rivoluzione sessuale in Italia negli anni Sessanta e Settanta.

«Anche nuda, se serve a cambiare il mondo»: aporie della liberazione sessuale in Italia (1966-1972)

Maria Rossa

Nel variegato campo di critica storiografica al processo di liberazione sessuale che interessò l'Occidente negli anni Sessanta e Settanta¹, trova spazio la tesi secondo cui il sistema capitalistico s'impadronì dello spirito rivoluzionario che aveva innestato tale movimento, mercificandolo². La consapevolezza di una libertà che non si sarebbe rivelata tale matura progressivamente negli osservatori dell'epoca, ed è da questi sostenuta e diffusa anche a livello editoriale e artistico, attraverso articoli, saggi e opere d'arte. Fonti che ripercorse oggi permettono non solo di mettere a fuoco la percezione che a quell'altezza cronologica si aveva delle trasformazioni in atto; ma altresì di porre in questione se e quanto i cambiamenti sul piano del costume siano stati accompagnati da un pari mutamento nella mentalità.

Un buon punto di osservazione per cogliere nel suo insieme il quadro degli eventi è offerto dall'arrivo sui palcoscenici italiani di *Hair*, il *musical* americano ispirato ai temi della controcultura *hippie*, nel settembre del 1970. Capelli lunghi e libero amore, opposizione alla guerra e all'educazione dei padri, sperimentazioni

¹ Cfr. tra gli altri D. ALLYN, *Make Love, Not War. The Sexual Revolution: An Unfettered History*, New York-London 2001; G. HEKMA, A. GIAMI, *Sexual Revolutions*, Basingstoke 2014; *Sex & revolution!: 1960-1977*, Catalogo della mostra Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 20 aprile-15 luglio 2018, a cura di P. Adamo, P.G. Carizzoni, Milano 2018; F. BALESTRACCI, *Le rivoluzioni sessuali degli anni Settanta in Italia: storia, narrazioni e metodologie*, in *L'Italia degli anni settanta: narrazioni e interpretazioni a confronto*, a cura di F. Balestracci, C. Papa, Soveria Mannelli 2019, pp. 165-187; V. NIRI, *Dalla rivoluzione alla liberazione. Autocoscienza femminista e sessualità nel 'lungo Sessantotto'*, «Italia contemporanea», dicembre 2022, n. 300, pp. 245-270. Fiammetta Balestracci fa riferimento a un ripensamento della cornice cronologica e geografica in cui si è soliti inquadrare il processo di rivoluzione sessuale, allargando il campo a processi di lungo periodo iniziati già nel XVIII secolo (cfr. BALESTRACCI, *Le rivoluzioni sessuali*, cit., pp. 166-170). Per approfondire cfr. anche J.L. MARTIN, *Structuring the sexual revolution*, «Theory and Society», 25, 1, febbraio 1996, pp. 105-151.

² Cfr. P. ADAMO, *Controcultura, rivoluzione sessuale, pornografia*, in *Sex & revolution!*, cit., pp. 12-35; 31-32; BALESTRACCI, *Le rivoluzioni sessuali*, cit., p. 185.

con la droga e vita comunitaria erano gli ingredienti di uno spettacolo che, partito dall'*Off-Broadway*, in due anni aveva attraversato gli oceani e dopo la tappa al teatro Sistina avrebbe continuato a raccogliere pubblico per tutta la Penisola³. L'atterraggio di *Hair* a Roma avveniva su un terreno percorso da tensioni intrecciate e contrastanti che davano nerbo al processo di trasformazione dei codici di comportamento e delle concezioni legati alla sfera sessuale che, con un certo ritardo rispetto ad altri Paesi occidentali, stava attraversando anche l'Italia: un entusiasmo sfrenato, un'incontenibile fiducia verso il potere sovversivo della nudità e di stili di vita alternativi a quelli maturati in seno all'istituzione familiare; lo scudo opposto dal perbenismo al dilagare di un immaginario, quello erotico, che rischiava di stuzzicare oltre misura le miti coscienze del popolo italiano, ma non frenava la curiosità borghese che occupava vistosa le prime file indossando come rivoluzionarie le vesti di un nuovo conformismo; l'insinuarsi di logiche di profitto, che subdolamente sostenevano i temi sottolineati in rosso sull'agenda del militante progressista, ma tirandoli per i fili sempre più saldi degli interessi di mercato che li muovevano. Le reazioni all'arrivo di *Hair* registrate dalle cronache del tempo mettono in luce tutto questo.

«Datosi che apprezzo moltissimo questa storia di spettacolo contro la società tirannica e insensibile che tutti ci opprime e ci ho i capelli lunghi e buona disposizione per il canto e il ballo e talento di recitazione e dal lato fisico nudo sto benissimo perché sono muscoloso e fortemente sviluppato anche nelle parti vergognose, chiedo rispettosamente di essere convocato nella vostra compagnia»⁴ scriveva un aspirante attore a Franco Cancellieri, produttore della prima italiana. Il *cast* era infatti formato in gran parte da persone senza esperienza pregressa, e la possibilità di partecipare a una manifestazione di radicale opposizione al capitalismo, accentuata in quegli anni dalla crudezza dello scontro tra le forze filocomuniste vietnamite e quelle americane intervenute per combatterle, faceva sentire padroni di un potente strumento politico: il proprio corpo. Nel *musical* vi era infatti una scena in cui gli attori dovevano spogliarsi e lanciare i propri abiti verso gli spettatori, rivendicando il diritto a godere di un'assoluta libertà⁵.

³ Franco Cancellieri porta in Italia il famoso film *Hair* sotto forma di spettacolo teatrale, per l'edizione di Giuseppe Patroni Griffi e la regia di Victor Spinetti, 7 ottobre 1970, codice G022904, Archivio Luce, https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000043036/2/franco-cancellieri-porta-italia-famoso-film-hair-sotto-forma-spettacolo-teatrale-l-edizione-giuseppe-patroni-griffi-e-regia-victor.html?fbclid=IwAR2lbL8anjLa47lZcoCTI1_GnDDXYJrbfAWYQj6nj4uBvJ17fHuLDUcq9Hk (ottobre 2024).

⁴ G. CATALANO, *Se vi manca un nudo eccomi qua*, «L'Espresso», 30 agosto 1970, p. 15.

⁵ AL. CER., *Stasera Hair a Roma*, «Corriere della Sera», 3 settembre 1970, p. 13.

«Anche nuda, se serve a cambiare il mondo»⁶ scriveva a Cancellieri una signora di Belluno, testimoniando come l'entusiasmo fermentasse anche tra categorie sociali «un tempo insospettabili. Madri di famiglia, insegnanti elementari, impiegati della cassa di risparmio hanno inviato montagne di referenze, pacchi di raccomandate, di fotografie più o meno discinte»⁷. Tutti disposti a mostrare il proprio corpo senza vergogna, per una causa così nobile.

Tuttavia l'aspirazione alla nudità era costata allo spettacolo la definizione di «musical dello scandalo»⁸ suscitando l'attenzione della censura, insieme ad alcuni termini – «pederastia, sodomia, masturbazione»⁹ – che non era elegante che venissero urlati a squarciagola davanti al pubblico italiano. La soluzione fu la lingua inglese per i vocaboli incriminati, in modo da renderli verosimilmente incomprensibili alla maggior parte delle orecchie presenti in sala, mentre la nudità che avrebbe cambiato il mondo fu alla fine dissimulata in una penombra confusa dalle proiezioni di opere d'arte che ne sublimavano la carica (semmai) erotica in un paradigmo estetico consacrato dalla storia¹⁰.

Fu Aggeo Savioli a segnalare su «l'Unità» quanto il clamore sorto intorno a un episodio da lui considerato di modeste dimensioni, «dal punto di vista teatrale e da quello del costume», fosse indice di «inguaribile provincialismo, cattiva coscienza, cinica volontà di sedurre e mistificare un pubblico»¹¹ che, come ben deduceva, non avrebbe neanche avuto la possibilità di giudicare da sé, dati gli altissimi prezzi dei biglietti d'ingresso. Alla prima dello spettacolo erano infatti presenti molte personalità del panorama artistico e culturale italiano¹², ma il

⁶ CATALANO, *Se vi manca un nudo eccomi qua*, cit., p. 15.

⁷ *Ibid.*

⁸ AL. CER., *Stasera Hair a Roma*, «Corriere della Sera», cit., p. 13.

⁹ CATALANO, *Se vi manca un nudo eccomi qua*, cit.

¹⁰ «Gli attori sono emersi in un immenso velo nella loro nudità, ma immersi in un bagno d'ombra (o quasi) che li lasciava intravedere con le mani congiunte sul sesso e immobili come statue mentre da altri nudi di statue e dipinti veniva richiamato lo sguardo dello spettatore. Infatti nello stesso momento dei nudi viventi venivano su grandi pannelli collocati ai lati e sul fondo del palcoscenico proiettate grandi fotografie a colori di celebri nudi, dalla Venere botticelliana alla Creazione dell'uomo della Sistina e campeggiante sul pannello di fondo in tutta la sua grandiosa perfezione, il David di Michelangelo» ([s.a.], *Gli hippies di Hair a Roma*, «Corriere della Sera», 4 settembre 1970, p. 13).

¹¹ A. SAVIOLI, *Non è scalfito da Hair il perbenismo nazionale*, «l'Unità», 5 settembre 1970, p. 7.

¹² Erano presenti «Romolo Valli, Rossella Falk, Giorgio De Lullo, Elsa Albani, Luchino Visconti, Vittorio Gassman, Lilla Brignone, Luciano Salce, Francesco Rosi, Pasquale Festa Campanile, Anna Maria Guarnieri, Liana Orfei, Mariangela Melato, Renato Rascel, Domenico Modugno, Catherine Spaak, Marisa Mell, Giorgio Albertazzi, Anna Proclemer [...] Alberto Moravia, Carlo Levi, Dacia

grande pubblico, quello al quale, per sua intima vocazione rivoluzionaria, *Hair* si rivolgeva, rimaneva escluso a causa di quella stessa ragione economica, «oh caro vecchio capitalismo», che proprio la cultura *hippie* voleva sovvertire.

Che la nudità e i temi connessi alla sessualità fossero motivo di scandalo era ben noto sulla penisola italiana, che appena quattro anni prima dell'arrivo di *Hair* era stata scossa da un'inchiesta considerata pornografica. Nella primavera del 1966, infatti, i redattori del giornale d'istituto del liceo Parini «La Zanzara» avevano chiesto alle compagne partecipanti di condividere la loro opinione sulla condizione della donna nella società contemporanea, riservando alcune domande alla riflessione sulla sessualità femminile¹³. E se questo non fosse bastato a far drizzare le antenne degli ordini preposti al controllo morale dei cittadini, ci pensavano le risposte a scagliare più lontano la pietra dello scandalo: una parte delle ragazze esprimeva infatti la necessità di sottrarsi alle restrizioni della condotta morale cattolica in materia sessuale e di sperimentare relazioni libere usando gli anticoncezionali, oltre a rivendicare un futuro diverso da quello di mogli attente agli obblighi domestici¹⁴. In poco tempo la notizia dell'inchiesta arrivò sulle pagine dei periodici nazionali, provocando un forte scandalo e costringendone gli autori al banco degli imputati. In tribunale il pubblico ministero incaricato Oscar Lanzi li accusò di aver trattato i temi sessuali con «la libertà degli animali» facendo «pornografia» di un tema da affrontare sul piano scientifico¹⁵; nonostante la sua ira, i redattori furono assolti¹⁶. Viva fu la partecipazione al processo, ma è indice della forte impronta moralistica

Maraini, mentre parecchie altre personalità, da Carlo Ponti a Fellini, da Enrico Maria Salerno a Giancarlo Giannini e Valeria Valeri avevano assistito alle prove» (AL. CER., *Stasera Hair a Roma*, cit., p. 13).

¹³ Nell'introduzione al numero si legge che «in un dibattito sulla posizione della donna nella nostra società, cerchiamo di esaminare i problemi del matrimonio, del lavoro femminile e del sesso, e il modo in cui sono risolti dall'individuo e dalla società» (G. NOZZOLI, P.M. PAOLETTI, *La Zanzara: cronache e documenti di uno scandalo*, Milano 1966, p. 159).

¹⁴ Ivi, pp. 160-66.

¹⁵ «Qui si è fatta una confusione enorme tra libertà di pensiero e libertà di sesso. Il problema sessuale deve essere affrontato con gli adolescenti ad un livello scientifico, e non abbassato, come hanno fatto i redattori del 'Parini, [sic]' a un livello che non esito a definire pornografico. Ne *La Zanzara* si parla di libertà; ma la libertà degli uomini deve differenziarsi dalla libertà degli animali», (Dichiarazione del pubblico ministero Oscar Lanzi durante la requisitoria del processo cit. in ivi p. 107).

¹⁶ La sentenza assolve tutti gli imputati coinvolti tranne Aurelia Terzaghi, proprietaria della tipografia dove il periodico veniva stampato, condannata «alla pena di quindicimila lire di ammenda e al pagamento delle spese processuali relative al reato per cui vi è condanna», perché ritenuta

dell'epoca che anche i più libertari e progressisti esponenti dell'opinione pubblica impegnati a difendere la libertà di espressione dei ragazzi ritenessero crudi i toni dell'inchiesta e frutto di cinismo e ingenuità le risposte: parlare di sesso non era sbagliato in sé, ma andava fatto con una certa misura¹⁷.

Nonostante il clamore che suscitò, l'inchiesta apparsa su «La Zanzara» rispondeva a un bisogno condiviso. L'anno precedente il tema della sessualità femminile era stato velatamente affrontato in un sondaggio sulla condizione della donna nella società italiana pubblicato sul periodico «Grazia», raccogliendo risposte meno dirompenti di quelle apparse sul giornale del Parini, ma mettendo comunque in luce il desiderio delle giovani partecipanti di essere edotte in materia, da una prospettiva rigorosamente scientifica, in sede scolastica o in famiglia¹⁸. Non fece scandalo ma diede occasione di riflettere sulle trasformazioni culturali in atto un servizio pubblicato nello stesso 1965 su «Annabella» dedicato alla frigidità femminile, che rispondeva ai ripetuti appelli da parte delle lettrici ai consulenti medici e religiosi della redazione della rivista¹⁹. Certo il tema era affrontato dal ginecologo Ferruccio Miraglia nel pieno rispetto della moralità, sondandone le cause psicofisiologiche ma antepo- nendo al disinteressato benessere della donna la salvaguardia del suo ruolo di moglie e madre²⁰. Ma non passò inosservato: Sandro Viola, commentando il pezzo su «L'Espresso», notava che «la piccola posta a sfondo ginecologico sostituisce a poco a poco quella d'intonazione sentimentale. [...] E sarebbe assurdo, in una società che dal punto di vista sessuale appare fortemente repressa, lamentarsi di questi impulsi liberatori»²¹. La settimana successiva il giornalista tornava sull'argomento, elencando un numero crescente di articoli, inchieste e studi statistici dedicati alla sessualità che metteva in luce una curiosità sempre più vorace su argomenti a

«colpevole della contravvenzione di cui alla lettera D. (omesso deposito delle copie in procura e in prefettura)» (ivi, p. 145).

¹⁷ Per approfondire cfr. ivi; L. AZARA, *I sensi e il pudore: L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1958-68)*, Roma 2018, pp. 191-215.

¹⁸ G. TORELLI, *Che idee hanno le giovani di oggi?*, «Grazia», 1284, 26 settembre 1965, pp. 43-51.

¹⁹ M. CHIOZZI, *La donna frigida*, «Annabella», 4-5, 28 gennaio 1965, pp. 23-32.

²⁰ Una breve intervista a Don Liggeri in coda all'articolo chiariva infine che non vi fosse opposizione da parte del mondo cattolico ad affrontare simili problemi («intimamente connessi con la natura umana, così come Dio l'ha creata» e che, se trascurati, rischiavano di provocare «gravi e anche disastrose ripercussioni sulla spiritualità e la religiosità» di individui e famiglie), ma che le preoccupazioni erano relative ai modi, al linguaggio, alla misura e alle intenzioni con cui questi venivano trattati (ivi, pp. 31-2).

²¹ S. VIOLA, *La notte vuota*, «L'Espresso», 21 febbraio 1965, pp. 14-15, cit. p. 14.

lungo taciuti²². Sul medesimo tema e nello stesso anno accendeva i riflettori anche il film-documentario *Comizi d'amore*, attraverso le testimonianze sul costume sessuale raccolte da Pier Paolo Pasolini e Alfredo Bini nel 1963, intervistando uomini e donne di ogni fascia d'età ed estrazione sociale, in varie zone d'Italia: ne emergeva una grande arretratezza del costume sessuale e la refrattarietà degli intervistati a esporsi con opinioni che uscissero da quelle indicate dalla morale comune. Intanto, con intenzioni di carattere più evidentemente commerciale, già da alcuni anni il versante cinematografico prendeva a pretesto l'analisi del costume, la documentazione della vita nei *night club* europei e intercontinentali, o l'educazione sessuale per affrontare con più libertà tematiche erotiche, dando prova di quanto le proibizioni di carattere morale avessero per lungo tempo alimentato desideri di conoscenza che di lì a poco erano destinati a infuocare il mercato²³.

Senza dover guardare troppo indietro negli anni, infatti, la censura aveva calato più volte la sua scure, estendendosi anche all'ambito artistico. Nel dicembre del 1963 veniva sequestrato il catalogo della prima mostra romana di George Grosz, inaugurata il 16 del mese alla galleria L'Obelisco, e il proprietario, Gasparo Del Corso, condannato in primo grado. L'accusa era di oscenità: i disegni incriminati, chiara satira contro la degenerazione politica e sociale della Germania weimeriana, ritraevano donne discinte e prostitute con i loro clienti²⁴. L'episodio ebbe grande eco mediatica e si concluse con l'assoluzione in

²² S. VIOLA, *Anatomia del matrimonio*, «L'Espresso», 28 febbraio 1965, pp. 14-15. Nell'inchiesta sulla frigidity si faceva infatti riferimento a un numero della rivista del 1959 in cui l'argomento era già stato trattato, ma presto condannato da alcuni sacerdoti e moralisti, mentre «negli ultimi tempi [...] l'argomento è stato affrontato anche da altri giornali a cui collaborano settimanalmente dei sacerdoti» (CHIOZZI, *La donna frigida*, cit., p. 31).

²³ «[...] i documentari erotici si inseriscono in una crisi oggettiva dell'etica sessuale: sono l'espressione più bassa e commercializzata dell'aspirazione a un rinnovamento del costume, che nel corso di quegli anni [Cinquanta e Sessanta, ndr] anima l'attività dei nostri migliori registi. [...] si trattava soltanto delle prime avvisaglie dell'ondata erotizzante destinata a invadere, nella seconda metà degli anni sessanta, tutte le manifestazioni nella nostra cultura di massa: a dispetto dello scandalo e del biasimo universale, gli spogliarelli cinematografici diedero un impulso decisivo per l'allineamento dell'Italia con gli altri paesi dell'Occidente sviluppato, nel campo della permissività sessuale» (V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico: lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano 1974, p. 324); per approfondire cfr. G. MEMOLA, *Tutti pazzi per Helga: cattolici, cinema ed educazione sessuale nell'Italia del '68*, in *I cattolici, il cinema e il sesso in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», a cura di M. Giori e T. Subini, 1, I semestre 2017, pp. 151-169.

²⁴ «Si tratta di quattro disegni ad inchiostro. In uno, intitolato *Società*, si vedono in alto a sinistra

appello del gallerista²⁵, con una sentenza che verteva sull'impossibilità di valutare l'artisticità di un'opera attraverso presupposti etici relativi alla morale comune, che avrebbero necessariamente dovuto misurarsi con il punto di vista dell'uomo medio, per lo più ignaro dei canoni estetici²⁶. All'arte figurativa era dunque riconosciuto uno statuto di libertà, che tuttavia in quegli stessi anni sarebbe ancora stato messo in dubbio.

Prima dell'apertura della XXXII Biennale di Venezia, nel 1964, alcune opere di Enrico Baj e Giuseppe Guerreschi furono escluse dall'esposizione perché considerate oscene: mentre i quadri di Baj – a cui venne censurata l'intera sala – rappresentavano donne nude con tanto di capezzoli (non scagionate neanche dopo la proposta dell'artista di coprirli con dei fiori), l'opera di Guerreschi *Men made Paradise* (1963) fu ritirata poiché ritraeva figure femminili discinte in compagnia di uomini ben vestiti, tra i quali fu probabilmente riconosciuto il ritratto di un ricco industriale torinese sorpreso dalla moglie nel mezzo di un'orgia, nei primi anni Cinquanta²⁷.

Se ancora nella prima metà degli anni Sessanta le restrizioni di carattere morale erano così forti, si capisce il senso di liberazione che doveva aver provato l'artista toscano Gianni Bertini quando nel 1951 si trasferì in una Parigi molto più emancipata in materia sessuale della natia Italia. Nella capitale francese, infatti, i rapporti con l'altro sesso gli apparivano molto più facili²⁸, circolavano riviste con fotografie di donne nude e diversi locali proponevano spettacoli di strip-tease²⁹: solo sul finire del decennio il famoso spogliarello avrebbe raggiunto Milano, seppur «notevolmente vestito»³⁰, come segnalava nel 1959 il giornalista Antonio Gambino riferendosi con un certo allarme alla crescente diffusione di

due donne svestite insieme a un uomo e un bambino. Negli altri tre, intitolati *Ragazza in camicia*, *Ragazza facile*, *Lo psicanalista*, si vedono giovani donne arditamente discinte» (A. GERALDINI, *Si condanna il catalogo non le opere di Grosz*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1963, p. 7).

²⁵ Per approfondire cfr. M. ROSSA, *Giuseppe Guerreschi: Men Made Paradise*, Milano 2020, pp. 55-60.

²⁶ F. MENNA, *Il gusto del censore*, «Marcatré», 6-7, maggio-giugno 1964, pp. 9-15: 13.

²⁷ Per approfondire la storia dell'opera cfr. ROSSA, *Giuseppe Guerreschi*, cit.; per le censure veneziane cfr. ivi, pp. 17-22.

²⁸ Cfr. G. BERTINI, testo dattiloscritto non datato, Archivio Frittelli per l'Opera di Gianni Bertini, Firenze.

²⁹ Cfr. *Paris la nuit: mistero, piacere, inganni*, testi di C. Sofia, M. Torrissi, P. Lindermohr, fotografie di G. Girani et al., Roma s.d. La diffusione dello *streap-tease* in Francia è testimoniata anche dall'attenzione che vi dedicano studi coevi: D. CHEVALIER, *Métaphysique du strip-tease*, Paris 1960; R. BARTHES, *Streap-Tease*, in *Miti d'oggi*, Milano 1962, pp. 127-130.

³⁰ [s.a.], *L'ondata sensuale*, a cura di A. Gambino, «L'Espresso», 42, 18 ottobre 1959, pp. 6-7: 6.

articoli, libri, film e spettacoli che coinvolgevano tematiche di carattere sessuale. È lo stesso Bertini a testimoniare l'arretratezza del costume italiano ricordando il night Mario's Bar, primo jazz club aperto a Roma fin dal 1950: «vogliamo mettere cosa voleva dire un night allora? Non era mica una balera qualunque: era una conquista sociale. Altro che il paio di scarpe di qualche mese prima, lì ti servivano il whisky [sic] e ballavi il boogi-boogi [sic], come sarebbe a dire che eri diventato un uomo civilizzato»³¹.

Sarà nel 1965 che la «civilizzazione» dell'Italia avrà un nome e un progetto precisi: a Roma apre infatti il primo *Piper club*, nato dall'idea del proprietario Giancarlo Bornigia, maturata nel corso di un viaggio negli Stati Uniti, di importare lo stile dei *club* americani³². Il nome stesso era un riadattamento di quello di un famoso locale sulla West 45th Street di Manhattan, *Peppermint Lounge*, divenuto celebre grazie al film *Hey, Let's Twist* diretto da Greg Garrison nel 1961 (uscito in Italia lo stesso anno con il titolo *Balliamo il twist*), un locale occupato da un lungo bancone e da moltissimi specchi, con una sala riservata al ballo. Nelle intenzioni dei suoi creatori il *Piper* doveva essere un ambiente di condivisione totalmente agibile, in cui non ci fossero barriere architettoniche e il pubblico fosse protagonista delle serate tanto quanto i musicisti chiamati ad animarle. Liberi da ogni inibizione i partecipanti potevano infatti abitare lo spazio nel modo preferito: sfruttando l'assetto iniziale del locale (un'ex sala cinematografica³³), le balconate permettevano di rimanere estranei all'azione centrale pur assistendovi³⁴, mentre un sistema di pedane collocate nello spazio offriva a chi si fosse voluto scatenare spazi alternativi su cui ballare, lasciando rifrangere sul proprio corpo le proiezioni luminose che davano all'ambiente un

³¹ BERTINI, testo dattiloscritto non datato, cit., p. 14. Dato che all'inizio del testo citato Bertini ricorda che gli artisti di *Forma 1* lo frequentavano, si può ipotizzare che *Mario's* fosse il locale entro il quale Renato Guttuso dipinse il gruppo di formalisti nel famoso quadro *Boogie-Woogie* del 1952-54. Dall'archivio digitale di «l'Unità» risulta che fu il primo *Jazz Club* aperto a Roma e nel 1950 ospitò un concerto di Louis Armstrong, fatto che confermerebbe l'ascendenza americana del clima dipinto da Guttuso, testimoniato peraltro dal nome del ballo che fa da titolo dell'opera e dal riferimento all'opera di Mondrian, astrattista ormai naturalizzato nel clima statunitense. Per approfondire la storia del *club* e del suo fondatore, Pepito Pignatelli, cfr. M. MOLENDINI, *Pepito: il principe del jazz*, Roma 2022.

³² S. BATTIATO, *Claudio Cintoli: la nascita dell'uomo nuovo: 1958-1978*, prefazione di E. Crispolti, Roma 2017, p. 31.

³³ F. CAPOLEI, G. CAPOLEI, M. CAVALLI, C. CINTOLI, *Le ragioni di un arredamento: Piper Club*, «Marcatré», 16-17-18, luglio 1965, pp. 114-117.

³⁴ E. ASSANTE, *Era il cuore del beat italiano*, in C. RIZZA, *Piper Generation: Beat, shake & pop art nella Roma anni 60*, a cura di G. Michelone, Milano 2007, pp. 11-12.

aspetto sempre diverso. Il successo del *Piper* fu tale³⁵, che nel giro di pochissimi anni locali analoghi sorsero in altre zone di Italia: Torino, Viareggio e Rimini importarono il modello romano, dando vita a spazi in cui alle danze e ai concerti talvolta si alternavano serate di carattere culturale³⁶.

L'avvento dei *Piper club* contribuì a liberare gli italiani dai tabù³⁷ e al contempo fece prosperare una nuova classe di consumatori, quella formata dai giovani spregiativamente etichettati come «yé-yé» per indicarne la posizione altolocata e l'assenza di preoccupazioni di carattere politico³⁸. Appartenere al mondo del *Piper* significava infatti indossare un certo tipo di abiti, ascoltare un certo tipo di musica, acquistare un certo tipo di prodotti³⁹: per questa ricaduta consumistica,

³⁵ Cfr. L. PERELLI, *Un'esplosione legalizzata*, «l'Unità», 13 marzo 1965, p. 8.

³⁶ Cfr. P. RESTANY, *Breve storia dello stile yéyé*, «Domus», 446, gennaio 1967, pp. 34-42; [s.a.], *Divertimentifici: i Piper di Torino e di Rimini*, «Domus», 458, gennaio 1968, 13-22. Il *Piper* di Torino si distinse per essere un locale in cui le espressioni della moda giovanile si intrecciavano a spinte contestative di rinnovamento politico e culturale, F. GAVA, *La stagione del Piper: 1966-1968*, prova finale, relatore prof.ssa F. Rovati, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Triennale in Scienze dei Beni Culturali, a.a. 2008-09, p. 15. In un'intervista rilasciata a Francesca Gava, Pietro Derossi segnalava che «[...] allora insegnavo alla facoltà di architettura e capitava che lasciassimo lo spazio del Piper per riunioni studentesche» (*ibid.*, n. 28). Gava traccia inoltre una differenza tra il pubblico che frequentava il locale nei diversi giorni della settimana: «in settimana era maggiormente frequentato da intellettuali che assistevano con piacere alle serate culturali proposte, mentre nel fine settimana era frequentato da ragazzi più giovani che lì si incontravano e ballavano lo shake» (*ivi*, p. 21).

³⁷ L'artista torinese Max Pellegrini, frequentatore del *Piper* del capoluogo piemontese, ricorda il senso di liberazione offerto da questo spazio, dove si sperimentavano «le prime esperienze psichedeliche che creavano suggestioni tremende in noi giovani», (Testimonianza di Massimo Pellegrini in *ivi*, p. 89). «L'importante era l'aspetto liberatorio di ragazze e ragazzi che ballavano liberamente e siccome erano le prime esperienze, erano molto pulite, non c'erano droghe o alcool», (dalla Conversazione dell'autrice con Massimo Pellegrini, 18 ottobre 2021).

³⁸ «“Gli adulti ci vogliono seminebetiti dallo yé-yé”» (NOZZOLI, PAOLETTI, *La Zanzara*, cit., p. 62) è la protesta di un giovane registrata da Enrico Nassi in un articolo su «Le Ore» durante gli accesi dibattiti che accompagnarono il caso de «La Zanzara». Lo stile «yé-yé» nacque invero in un contesto americano di forte disagio e rivendicazione sociale, poi venne sfruttato commercialmente e assurso a fenomeno di élite che investì ogni ambito della vita giovanile (RESTANY, *Breve storia dello stile yéyé*, cit.).

³⁹ Indurre i giovani a farsi consumatori di «dischi, chitarre elettriche, pantaloni speciali, stivaletti, abiti courreges [sic], bevande dalle ben note etichette, giornali per i giovani, ecc.» costituiva secondo Vittore Querèl il vero motore del *Piper*: «Il pubblico che frequenta, che canta, che balla, che si agita al Piper è in realtà la dimostrazione del teorema stabilito da Kenneth Bouldin dell'Università

nella mentalità progressista il locale era considerato un luogo di decadenza borghese, in cui il divertimento, il senso di ribellione e la moda erano esche per estendere i tentacoli del controllo capitalistico⁴⁰.

Ancora più incisivo sui costumi e i consumi della società italiana si rivelò l'impatto delle prime riviste erotiche. Fu «Men» a spargere i semi del rapido fiorire di analoghe iniziative editoriali, nel dicembre del 1966: considerato lo scandalo suscitato dall'inchiesta pubblicata su «La Zanzara» nella primavera precedente, non sorprende che i primi numeri del periodico fossero considerati pornografici e ripetutamente sequestrati⁴¹. A sfogliarne oggi le pagine, una simile accusa fa sorridere, tanto era il pudore nel mostrare il corpo nudo: il pube era tassativamente escluso dalla rappresentazione, e le modelle spesso assumevano pose che nascondevano anche il seno, complici i giochi di luce, le piante o altri elementi che facevano da scudo allo sguardo del lettore. Ma i confini di ciò che sta nella categoria di pornografia variano col variare del periodo storico e dello spazio geografico, oltreché della sensibilità di chi è chiamato a esprimersi in merito, come provano le ripetute inchieste che nacquero intorno alla veicolazione di questo immaginario. *Ma cos'è la pornografia* titolava un'indagine svolta dai redattori de «L'Espresso colore» nel 1967, raccogliendo le opinioni più svariate: c'era chi la riteneva un male da estirpare, chi la libera espressione della

del Michigan: «si può perfettamente concepire un mondo dominato da una dittatura invisibile nel quale tuttavia siano state mantenute le forme esteriori del governo democratico». In tema di Piper, la dittatura sta nella macchina pubblicitaria che funziona e si manifesta attraverso l'ipnosi della musica e del ballo. Chi si ritiene trattato con metodi democratici e si sente, magari, autonomo e padrone della propria volontà, è il piper-boy, la piper-girl, solitari senza comunicabilità, ma ottimi numeri nel panorama della massa pronta ai nuovi consumi» (V. QUERÈL, *Ipnosi del Piper, Ecco il Piper*, proposto e realizzato da F.C. Crispolti e L. Fabbri, impaginato da E. Tamburi, Roma 1966, snp). Sul rapporto tra mondo Piper, moda e consumismo cfr. anche PERELLI, *Un'esplosione legalizzata*, cit.; P.N., *Tra le luci fantastiche del Piper la 'Torino bene' dei vernissages*, «Gazzetta del Popolo», 30 novembre 1966, p. 4; RESTANY, *Breve storia dello stile yé-yé*, cit; M. PELLEGRINI, *Per un'estetica Piper*, «CentroArte: mensile di arti figurative, visive, architettura», 2, gennaio 1967, pp. 42-43.

⁴⁰ G. MICHELONE, *Una sfida culturale*, in RIZZA, *Piper Generation*, cit., pp. 9-10; anche Jean-Paul Sartre si esprime sul valore commerciale della cultura yé-yé svelandone l'occulto controllo paterno e governativo: nei testi delle canzoni, per esempio, trapelava l'impostazione dell'educazione impartita in famiglia (J.P. SARTRE, *Sartre sul fenomeno yé-yé e la gioventù*, in PERELLI, *Un'esplosione legalizzata*, cit).

⁴¹ cfr. G. PASSAVINI, *Porno di carta: l'avventurosa storia delle riviste Men e Le Ore e del loro spregiudicato editore: vita, morte e miracoli di Saro Balsamo, l'uomo che diede l'hardcore all'Italia*, prefazione di G. Mughini, Montecello 2016.

propria personalità, chi un fenomeno da guardare con il giusto senso critico⁴². Comunque la si pensasse, che la diffusione di fotografie di donne scarsamente o per nulla vestite cogliesse l'aspirazione libertaria che aleggiava nello spirito di molti italiani, si comprende scorrendo l'indice dei primi numeri: Dacia Maraini, Luciano Bianciardi, Alberto Moravia, Bernardo Bertolucci, Federico Fellini sono solo alcune delle firme che compaiono in calce ad articoli (e talvolta rubriche) che intervallavano i servizi fotografici per riflettere sui cambiamenti di costume in atto⁴³.

Il clima di eversione gioiosa incarnato dall'immaginario erotico diffuso a quest'altezza cronologica è evidente anche sul piano artistico. Il pittore torinese Max Pellegrini, per esempio, ritaglia dalle riviste erotiche e di attualità le immagini che riflettono i cambiamenti nella vita giovanile, tra cui i ritratti di attrici e modelle nude; poi le fa stampare su tele su cui successivamente applica delle scie di colore⁴⁴: gli interventi cromatico-gestuali rispecchiano non solo la moda dell'epoca ma anche l'estetica tipica di quelle prime riviste erotiche, in cui il nudo era celato e a un tempo celebrato ricorrendo a diaframmi; e simulano le

⁴² [s.a.], *Ma cos'è la pornografia?*, «L'Espresso colore», 33, 19 novembre 1967, pp. 8-19. La maggior contrarietà si nota certamente nelle opinioni degli esponenti della cultura cattolica e istituzionale, come in quelle del padre gesuita Riccardo Lombardi, che considerava l'«invasione di volgarità e di oscenità [...] la vergogna più grossa della nostra generazione», ritenendola responsabile dei più svariati crimini (ivi, p. 13), o del magistrato Nicholas Frignito, che riteneva questa avesse «un ruolo importante nella delinquenza sessuale» (ivi, p. 18). Più aperti a una riflessione critica sulla portata di tale fenomeno erano invece personalità afferenti al mondo artistico, come ad esempio la scrittrice Susan Sontag, che si diceva preoccupata, piuttosto, dalla reazione della politica, pensando all'elezione di «una testa vuota» come Ronald Reagan a governatore della California, proprio per aver «bandito una crociata contro il linguaggio osceno» (ivi, p. 19). La varietà delle posizioni sembrava anche dovuta a una idea ancora poco chiara di che cosa effettivamente fosse la pornografia: se per il pittore Sante Monachesi la pornografia è «una degenerazione dell'erotismo che finisce col diventare un commercio di cose laide che con la pornografia non c'entrano neppure. [...] una degenerazione della fantasia» (ivi, p. 13), mentre per il direttore dell'Istituto di Psicoanalisi Nicola Perrotti è sempre esistita e a variare è l'atteggiamento della società nei suoi confronti (ivi, pp. 13-15), è evidente che dietro a queste opinioni si celi un diverso rapporto che secondo i due intervistati il termine intrattiene con il concetto di oscenità. Alberto Moravia riconosce infatti la necessità di definire innanzitutto il suo significato (ivi, p. 15) e Mario Monicelli chiarisce ancor meglio il punto: «Se la pornografia deve significare solo volgarità e cattivo gusto mi sembra logico essere contro; se invece significa maggiore libertà di espressione per tutti quelli che sono i problemi del sesso, allora sono senz'altro un difensore della pornografia» (*ibid.*).

⁴³ Cfr. PASSAVINI, *Porno di carta*, cit.

⁴⁴ Dalla conversazione dell'autrice con Massimo Pellegrini, 18 ottobre 2021.

proiezioni di carattere psichedelico che investivano i corpi danzanti nelle serate al *Piper*, frequentate dall'artista stesso⁴⁵.

Intanto, all'estero, alcune esposizioni offrivano a ciò che stava accadendo in Italia lo sfondo di un più un ampio e condiviso interesse verso la dimensione sessuale: tra giugno e luglio dello stesso 1966 nel Moderna Museet di Stoccolma venne allestita *Hon*, un'enorme scultura abitabile costruita da Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e Per Olof Ultvedt, che rappresentava una grande donna distesa sul dorso, cui era possibile accedere attraverso l'apertura-vagina al centro delle gambe divaricate; al suo interno le migliaia di spettatori che la visitarono si trovarono di fronte a un ambiente di tre piani in cui erano stati allestiti un cinema, un planetario, una cabina telefonica, alcune macchine cinetiche di Tinguely e Ultvedt, un acquario, un punto d'affaccio nell'ombelico, un bar e un ristorante, oltre a un sistema di filodiffusione musicale e a microfoni che registravano e ritrasmettevano le voci del pubblico⁴⁶; nell'ottobre dello stesso anno la Sidney Janis Gallery di New York ospitava la collettiva *Erotic art*, con la dichiarata intenzione di mettere in evidenza come il crescente interesse verso l'erotismo da parte degli artisti collimasse con la crescente permissività del contesto contemporaneo⁴⁷;

⁴⁵ Cfr. nota 37 del presente lavoro e GAVA, *La stagione del Piper*, cit., p. 89.

⁴⁶ BARBATO, *Hon*, «Il Giorno», 8 luglio 1966, cit. in *Marcaestero*, «Marcatré», 26-27-28-29, dicembre 1966, p. 320; C. MALTESE, *Rapporto fra artista e macchina*, testo dell'intervento in occasione del 15° convegno internazionale artisti critici e studiosi di arte, Verucchio, Rocca Malatestiana, «D'Ars Agency», 5, 1966, pp. 19-22; [s.a.], *Hon a Stoccolma*, «Domus», 442, settembre 1966, p. 49. L'opera, affine alle *Nanas* di proporzioni abbondanti ideate dall'artista francese, era realizzata in tela e carta su armatura metallica; fu costruita in poche settimane e demolita, in tre giorni, nel settembre successivo (P. RESTANY, *Il Moderna Museet di Stoccolma*, «Domus», 459, febbraio 1968, pp. 47-54). La valenza sessuale di *Hon* non è troppo sottolineata dai cronisti italiani ed è considerata, ad esempio da Andrea Barbato di «Il Giorno», priva di ogni riferimento «torbido», per la franchezza con cui il corpo femminile era mostrato (Barbato, *Hon*, cit.). Per approfondire il progetto, la realizzazione, il significato e l'accoglienza di *Hon* cfr. *Jean Tinguely: Una magia più forte della morte*, P. Hulten (a cura di), Catalogo della mostra, Torino, Promotrice delle Belle Arti, 19 novembre 1987-31 gennaio 1988, Milano 1987, pp. 161-172.

⁴⁷ La mostra aveva lo scopo di presentare l'emergere di un rinnovato interesse per l'erotismo dopo la concentrazione sui puri linguaggi espressivi degli ultimi decenni (tolte le avanguardie dada e surrealista) attraverso la rielaborazione artistica delle suggestioni visive erotiche veicolate dai nuovi media, sintomo della permissività del contesto contemporaneo (*Erotic Art*, presentazione di S. Janis, Exhibition catalogue, New York, Sidney Janis Gallery, October 3-29 1966, New York 1966). Mimmo Rotella è l'unico artista italiano a parteciparvi, ed espose due opere del 1966, *Operation Sade*, di cui era illustrato in catalogo il dettaglio di una catena che due mani stringono intorno a una coscia femminile, e *Autobiography No. 1*.

due anni dopo, nella primavera del 1968, in Svezia la Lunds Konsthall presentava la collezione di arte erotica dei coniugi Kronhausen⁴⁸, insieme a opere di artisti contemporanei, in un'esposizione di dimensioni notevolmente più ampie di quella curata alla Sidney Janis. Nel catalogo, pubblicato in Italia solo nel 1971, la coppia raccontava del successo che la collezione aveva avuto tra le più varie fasce di pubblico e la speranza che contribuisse a liberare le persone dal senso di oppressione psicologica che governava il rapporto con il sesso, migliorando ogni forma della vita politica e sociale; posizioni, queste, che riecheggiavano quelle raccolte dallo psichiatra e psicanalista austriaco Wilhelm Reich in un libretto dato alle stampe nel 1930 ma destinato a riscuotere molto successo negli anni della contestazione, a partire dal titolo: *The Sexual Revolution*⁴⁹.

Invero, lo stesso entusiasmo suscitato dal debutto italiano di *Hair* in coloro che si affrettarono a offrire il proprio corpo nudo per combattere il capitalismo era suffragato dalle teorie contenute nei testi che, nella seconda metà degli anni Sessanta, vennero letti e diffusi come Bibbie della contestazione. Accanto al libro di Reich, tradotto in italiano solo nel 1963, *Eros and Civilization* (e il successivo *One-Dimensional Man*) di Herbert Marcuse e *Life against Death* (e il seguente *Love's Body*) di Norman Brown, scritti tra anni Cinquanta e Sessanta e arrivati in Italia nel clima di fermento che sarebbe sfociato nei movimenti sessantotteschi, ebbero un'importante ricaduta nella considerazione del ruolo che l'eroticismo poteva svolgere nel rivoluzionare la società⁵⁰. Reich, Marcuse e Brown mettevano infatti in dubbio la convinzione freudiana secondo cui la sublimazione della libido fosse necessaria all'ordine e all'organizzazione sociali. All'opposto, anzi: se Reich riteneva che il soddisfacimento dell'istinto sessuale fosse alla base di un sano rapporto con sé stessi e con gli altri, Marcuse slegava la libido dalla dimensione carnale e la intendeva piuttosto come energia vitale che, diffusa a tutto l'organismo, avrebbe garantito la libertà e la felicità sociali. Pur d'accordo con Reich nell'identificare nella sublimazione dell'istinto sessuale l'origine della nevrosi, infine, Brown giungeva a conclusioni che richiamavano quelle marcusiane di liberazione della libido e riscoperta del gioco per una

⁴⁸ Cfr. *Arte erotica*, a cura di P. e E. Kronhausen, Milano 1971.

⁴⁹ Il sociologo statunitense John Levi Martin ha individuato un precedente volume con il medesimo titolo, *Die Sexual-Revolution*, pubblicato nel 1921 a Lipsia da Wilhelm Heinrich Dreuw; nato dalla collaborazione di un gruppo di professionisti del settore sanitario, giuristi e femministe, il libro è incentrato sulla proposta e la discussione di alcune riforme nella legislazione sessuale relativa alla prostituzione e alla cura delle malattie veneree (MARTIN, *Structuring the sexual revolution*, cit., p. 107).

⁵⁰ *Eros e civiltà* fu pubblicato in Italia nel 1964, *L'uomo a una dimensione* nel 1967, *La vita contro la morte* nel 1964 e *Corpo d'amore* nel 1966.

più ampia trasformazione di carattere sociale, benché priva del significato politico che vi riconosceva il filosofo tedesco. Sebbene non coinvolgessero la pornografia, queste riflessioni fecero da sponda alla fiducia con la quale si guardò alle rappresentazioni del corpo nudo e alle sperimentazioni di stili di vita alternativi, anche nella loro trasposizione sul piano artistico. Rivolgendosi ai coniugi Kronhausen, l'artista surrealista André Masson, che in molte opere aveva esplorato il tema dell'erotismo, dichiarò: «La vera rivoluzione non si fa qui per le strade. Questa non ha sbocco e non approderà a nulla. Oggi la vera rivoluzione avviene là in quel museo di Lund. Il fuoco che avete acceso con quella mostra finirà per distruggere il vecchio ordine più efficacemente di qualunque altra cosa. Mi congratulo con voi, amici»⁵¹.

Al pari di Masson, le nuove generazioni di artisti con sensibilità politica confidavano nella forza d'impatto di un simile immaginario e lo impiegarono come strumento in grado di portare a un ribaltamento dell'ordine sociale. Il bergamasco Attilio Steffanoni, per esempio, nella seconda metà degli anni Sessanta abbandonò i simboli della contestazione (come i cortei e le barricate) che abbondavano allora nei suoi quadri, per dipingere corpi nudi e rapporti poliamorosi che riecheggiavano la vita comunitaria, convinto di poter «condurre un discorso preciso, politicamente attivo e forse nuovamente rivoluzionario»⁵². Nelle comuni, infatti, la nudità e la liberazione dalla proprietà privata, tra cui spesso quella affettivo-sessuale, acquisivano un preciso ruolo politico, incarnando il rifiuto totale della società capitalistica⁵³.

⁵¹ Dichiarazione di André Masson in *Arte erotica*, cit., p. 15.

⁵² *Attilio Steffanoni: mostra personale da metà febbraio 1971*, Catalogo della mostra, Milano, Galleria Toninelli Arte Moderna, 16 febbraio-15 marzo 1971, Milano 1971; *Attilio Steffanoni*, Catalogo della mostra, Roma, Il Nuovo Torcoliere, 2-22 aprile 1971, Roma 1971.

⁵³ Pubblicazioni e articoli coevi offrono testimonianze sulle ragioni alla base della vita comunitaria. «La cultura tradizionale con la sua ipocrisia, vacuità e la sua mancanza di sbocco ci stava uccidendo. Eravamo fermamente convinti che la comune fosse l'unico e significativo luogo di vita. [...] perché non dovremmo sfuggire da queste schifose metropoli di merda, dove ormai anche i rapporti umani devono sottostare alla legge della domanda e dell'offerta?» (*Ma l'amore mio non muore: Origini, documenti, strategie della 'cultura alternativa' e dell'underground in Italia*, redazonato da R. Sgarbi e G. Vivi, Roma 1971, p. 25). «Si deve rivoluzionare sé stessi, subito, nei propri [sic] rapporti con gli altri sessi, con la natura e le cose che ci circondano, la comune diventa un corollario logico, quasi inevitabile del pensiero di ogni compagno. [...] Guardiamoci per un attimo come siamo: è cambiato il nostro rapporto con gli altri? Abbiamo imparato a fare l'amore in modo libero? Abbiamo superato la proprietà privata del nostro uomo e della nostra donna? Che cosa insegneremo ai nostri figli?» ci si domandava in una riflessione sul senso della vita comunitaria apparsa sulla rivista «Re Nudo» ([s.a.], *Creare 10, 100, 1000 comuni*, «Re Nudo», 5, maggio 1971, pp.

Che il corpo fosse terreno di lotta era sostenuto anche da Germaine Greer, scrittrice e militante femminista che nel 1969 partecipò alla fondazione della rivista di controcultura «Suck», dove venivano pubblicate fotografie di nudo esplicito⁵⁴. L'anno successivo la stessa Greer posò sulla copertina di un numero del periodico, esponendo in primo piano i genitali per rivendicare la centralità di un organo fino a quel momento per lo più considerato scabroso: come teorizzò nel libro *The Female Eunuch* (1970, in Italia nel 1972 con il titolo *L'Eunuco femmina*) e in successivi interventi, esibire la vulva significava promuovere l'accettazione del corpo delle donne fuori dai canoni imposti dai media e dal mito dell'eterno femminile, parte integrante del processo di emancipazione femminile⁵⁵. Furono peraltro diverse le artiste che in quegli anni coinvolsero

7-8, cit. p. 8). In una recente intervista, Dinni Cesoni ha raccontato la sua esperienza di fondatrice e partecipante alla comune di via Vico a Milano, soffermandosi sul tentativo di liberare le coppie dal vincolo del legame monogamico e dalla gelosia, ritenendo l'amore tale solo se liberamente espresso dall'individuo (<https://www.vice.com/it/article/kw4d5z/intervista-dinni-cesoni-comune-hippy-italia-043> [ottobre 2024]). Tuttavia l'esperienza comunitaria è molto ampia e varia, come si evince da un approfondimento pubblicato su «Playmen» nel 1970, in cui il movimento comunitario statunitense è ricondotto a due articolazioni principali, l'esperienza mistica e l'esperienza collettiva. Alcune comunità, come quella di «New Buffalo», fondano sulla ricerca di un'«identità perduta» attraverso il lavoro (AMADUCCI, MOORE, *Le valli dell'utopia*, «Playmen», 6, giugno 1970, pp. 62-71: 64). Anche la libertà sessuale non è una costante nelle comunità americane; ad esempio, nella comune agricola «Lower Farm» nel villaggio di Placitas (New Mexico), mancano «quegli aspetti, che tutti, bombardati dalle divagazioni folkloristiche dei mass-media, si aspettano di trovare fra gli hippies: la droga, il libero amore. Benché uomini e donne vivessero completamente nudi per la maggior parte del giorno, c'era una strana atmosfera asessuata. Così restammo sorpresi, ad esempio, nel vedere come la famiglia hippie sia strettamente monogamica. Poi parlammo delle droghe [...] Ma risultò evidente che sarebbe stato molto più facile trovare la droga in un qualsiasi appartamento di New York che in una di queste comuni» (ivi, p. 63).

⁵⁴ «Il suo punto di partenza [di «Suck»] è che le relazioni sessuali devono essere aperte, e non possessive. Noi siamo contro il possesso sessuale, contro il consumismo sessuale, contro il sesso come oggetto, e la sua degradazione. Siamo per il principio del piacere» (*Dichiarazione di Germaine Greer* in [s.a.], *Erotismo femminista: intervista a Germaine Greer direttrice di Suck*, «Re Nudo», 34, s.d., pp. 6-8, cit. p. 6). Per approfondire la storia della rivista cfr. ADAMO, *Controcultura*, cit., pp. 28-30; GUARNACCIA, *A che serve la rivoluzione se non c'è copulazione?*, in *Sex & revolution!*, cit., pp. 116-123: 122.

⁵⁵ «La Greer è [...] per un recupero complessivo della sessualità di tutto il corpo della donna, in cui la vagina ha un suo spazio specifico e totalizzante» (D. BORGHESI, *L'eunuco femmina - il tempo, la società*, in GREER, *L'eunuco femmina: la donna alla ricerca dell'identità perduta*, Milano 1976, pp. V-XVII, cit. p. XII); «La sessualità femminile è sempre stata un tema affascinante; questo libro cerca

la rappresentazione dei genitali nelle loro opere, per rivendicare la propria identità e porre in crisi le rappresentazioni artistiche e mediatiche guidate dalla considerazione oggettivizzante dello sguardo maschile⁵⁶.

Anche tra le ripetute inchieste che tra anni Sessanta e Settanta inseguivano invano una definizione univoca di pornografia si distingue il riferimento a una carica eversiva che soltanto lo sconvolgimento delle categorie di gusto fino a quel momento accettate avrebbe potuto rendere efficace. Nel 1971, pubblicando in Italia i risultati del rapporto della Commissione Nixon sugli effetti psicologici e sociali del consumo di materiale pornografico, il giornalista Romano Giacchetti sottolineava come solo l'impiego di un simile linguaggio avrebbe potuto trasformare la società: «Se ci fosse bisogno di erotismo, esso si presenterebbe in forme tollerabili, non disgustose. Si presenterebbe, cioè, come complesso di stimoli minori, senza nessuna funzione di rottura né di critica, diretto cioè alla zona psico-sessuale ancora sconosciuta. Se non si presentasse in forme

di dimostrare come essa sia stata mascherata e deformata dalla maggior parte di coloro che hanno affrontato l'argomento, e mai come ai giorni nostri. [...] la donna è considerata come un oggetto sessuale destinato all'uso e all'apprezzamento di altri esseri sessuati, gli uomini. Si nega la sua sessualità e se ne dà una rappresentazione distorta, identificandola con la passività. Dall'immagine della femminilità la vagina è abolita esattamente come sono soppresse, nel resto del suo corpo, le manifestazioni di indipendenza e vigore. Si lodano e si apprezzano in lei le caratteristiche del castrato: timidezza, rotondità, languore, delicatezza e affettazione. [...] Dalla miscela di caratteristiche fisiche e spirituali indotte artificiosamente nasce il mito dell'Eterno Femminino [...]. Questa è la dominante immagine della femminilità propria della nostra cultura e alla quale tutte le donne aspirano» (GREER, *L'eunuco femmina*, cit., p. 13); «La profonda avversione per il *pelo* nelle pin-up, che può essere dedotta da una selezione delle pose evidentemente tese a minimizzare l'area genitale, è in parte motivata dallo schifo per l'organo stesso» (ivi, p. 274); «bisogna spostare l'accento dalla genitalità maschile alla sessualità umana. La fica deve entrare in possesso di ciò che le spetta» (ivi, p. 336).

⁵⁶ Nella pratica di queste artiste l'identità femminile è celebrata tanto attraverso la focalizzazione su aspetti strettamente legati alla natura femminile (la vagina, il parto, la maternità), quanto attraverso la riconversione in chiave critica dell'immaginario a lungo sfruttato dallo sguardo maschile. La studiosa Raffaella Perna riconosce nella rappresentazione della vagina la «strategia per rivendicare la propria differenza e nel contempo porre in crisi la trasfigurazione della corporeità femminile operata nel campo della rappresentazione maschile» (R. PERNA, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni settanta*, Milano 2013, p. 27; per approfondire cfr. ivi, pp. 26-9 e A.C. CHAVE, *Is this good for Vulva? Female Genitalia in Contemporary Art*, in *The Visible Vagina*, saggio di A.C. CHAVE, prefazione di F. Naumann and D. Nolan, Catalogo della mostra, [New York, David Nolan Gallery, 27 gennaio-19 marzo 2010], New York 2010, pp. 7-27).

aggressive, di disgusto, non sarebbe pornografia. Gli mancherebbe, cioè, il compito 'rivoluzionario'⁵⁷.

La fiducia e lo slancio verso la dimensione eversiva legata alla rappresentazione e all'impiego del corpo nudo andavano però confondendosi con un tipo di tensioni tutt'altro che libertarie ed emancipatorie. Era infatti difficile tenere separate, a livello mediatico, l'esposizione del corpo liberato, utile alla causa femminista, dalla pornografia liberalizzata, espressione di mero sfruttamento commerciale che annichiliva la donna. Se la curatrice e critica d'arte Lucy Lippard alludeva a un «sottile abisso»⁵⁸ tra le due concezioni della nudità femminile, Greer notava con rammarico che la quasi totalità del materiale che i lettori inviavano a «Suck» fosse di stampo sadomasochistico⁵⁹, ma riteneva comunque controproducente la censura, riconoscendo in essa la causa di quello stesso sfogo di volgarità morbosa, oltretutto una forza in grado di frenare il processo di emancipazione: era necessario, piuttosto, continuare a mostrare il corpo fuori dai canoni imposti da quello che era considerato il buon costume, fino a quando non fosse prevalso un nuovo immaginario, in grado di normalizzare l'autentica immagine della donna e liberarne l'eroticismo da una visione oggettualizzante⁶⁰. Ma nonostante la posizione di Greer e la varietà di pensiero delle diverse fazioni

⁵⁷ R. GIACHETTI, *Porno-power: pornografia e società capitalistica: in appendice il testo del Rapporto della commissione Nixon sulla pornografia e oscenità*, Bologna 1971, p. 78. Anche lo storico Pietro Adamo spiega che «negli anni sessanta la pornografia è considerata da molti parte integrante della rivoluzione sessuale in atto, un'arma puntata alla testa del complesso militar-industriale, una compagna sulla strada che porta alla radiosa città futura di eguaglianza, libertà e sanità sessuale» (ADAMO, *Controcultura*, cit., p. 25).

⁵⁸ In un articolo pubblicato originariamente su «Art in America» nel 1976, Lippard segnalava il rischio legato al coinvolgimento nell'opera del proprio corpo nudo da parte delle artiste femministe: «A woman using her own face and body has a right to do what she will with them, but it is a subtle abyss that separates men's use of women for sexual titillation from women's use of women to expose that insult» (Lippard cit. in L. NEAD, *The female nude: art, obscenity and sexuality*, London 1992, p. 67).

⁵⁹ Nel corso di un'intervista pubblicata sul periodico «Re Nudo», Greer spiegava «che il 95% del materiale che ci arriva è sadomasochista. È materiale che arriva ogni giorno, a pacchi: storie, lettere, poesie, roba tremenda, merda spaventosa che ci lascia spesso annichiliti. C'è gente che gode alla lettura di queste cose. Noi cerchiamo di pubblicarne il meno possibile. Sono arrivata, personalmente, al punto di 'censurarlo', per non rovinare il giornale, e l'idea del giornale. Dopotutto, si chiama «Suck»... non Fuck. Perché non è un giornale fallocratico. Ti rendi conto della differenza? È un giornale che propaganda il piacere, una cosa completamente diversa» (*Dichiarazione di Germaine Greer in Erotismo femminista*, cit., p. 6).

⁶⁰ Cfr. ivi, p. 7; G. GREER, *Il nudo non è in vendita*, «Effe», 1, novembre 1973, pp. 46-49.

femministe, italiane e internazionali, le cronache coeve registrarono diversi episodi di opposizione all'immaginario pornografico: nel 1970 il londinese Women's Liberation Movement accusò l'artista Allen Jones di assecondare e promuovere una lettura della donna come oggetto di consumo attraverso le sue sculture-manichino (una poltrona, un tavolino e un appendiabiti formati dalla stilizzazione di corpi femminili a grandezza naturale realizzati in resina e fibra di vetro, e agghindati con guanti in lattice, culotte, corpetti e stivali in pelle), allora esposte alla Tooth's gallery⁶¹; l'anno successivo lo stesso Movimento organizzò una marcia di protesta nell'ambito del *Festival anti porno* che si stava svolgendo a Trafalgar Square, identificando senza mezzi termini nella pornografia uno strumento di repressione e subordinazione femminile a una società fondata sul profitto⁶²; nel 1972 un gruppo romano vandalizzò i cartelloni affissi per le strade della capitale in cui comparivano donne discinte, considerandoli offensivi⁶³.

⁶¹ Cfr. L. MULVEY, *You don't know what is happening do you, Mr. Jones?*, «Space Rib», 8, february 1973, pp. 13-16: 13, p. 30; L. MULVEY, *Fears, Fantasies and the Male Unconscious or «You don't know what is happening, do you, Mr Jones?»*, in L. MULVEY, *Visual and other pleasures*, London 1989, pp. 6-13: 6; M. LIVINGSTONE, *Il sesso con gli stivali*, «BolaArte», 73, ottobre-novembre 1977, pp. 40-45: 42; [s.a.], *Calendario Pirelli alla Tate Gallery*, «Fatti e Notizie», periodico di informazione per il personale delle Industrie Pirelli SpA, 4, aprile 1980, p. 21, Archivio Storico Pirelli. Un motivo di confronto e inasprimento del fronte femminista rispetto alle opere di Jones è inoltre offerto dalla censura del libro di Suzanne Santoro, *Towards a new expression* del 1974, che raccoglieva immagini della vulva femminile, al momento della sua esposizione *Artists' Books* all'Art Council di Londra, che invece mantiene esposto senza alcuna critica il libro *Allen Jones Projects* dell'artista inglese. Scrive in proposito Raffaella Perna: «Quando, nel 1973, durante la *N.O.W. Sexuality Conference* a New York, l'artista americana Betty Dodson proietta una serie di fotografie di vulve, accompagnate da titoli come *Baroque, Gothic, Classical*, viene accolta con una *standing ovation* da un migliaio di donne, molte delle quali non avevano mai osservato i propri genitali. Considerata la diffusa repulsione, unita alla scarsa conoscenza anatomica, non stupisce che il libro di Santoro, basato su una visione 'fotografica' dell'organo sessuale femminile, sia andato incontro a episodi di censura, come quando nel 1976 l'Arts Council di Londra lo ritira dalla mostra *Artist's Books* per motivi di oscenità, dimostrandosi viceversa aperto nei confronti dei *Projects* di Allen Jones, dove l'immagine della donna è resa sotto forma fallica, trasformata nell'oggetto del feticismo dell'uomo» (PERNA, *Arte*, cit., pp. 27 e 29).

⁶² [s.a.], *A chi serve la pornografia*, «l'Unità», 28 settembre 1971, p. 5.

⁶³ «Per la 'festa della mamma' del maggio '73 abbiamo ripreso l'azione fatta nel '72 e cioè attaccare sopra i manifesti più sessisti lunghe strisce gialle con scritto: QUESTO SFRUTTA ED OLTRAGGIA NOI DONNE / Di notte, gruppi di donne armate di secchi e pennelli hanno invaso le vie di Roma sfidando pappagalli, maschi fascisti e il pericolo dell'arresto da parte dei poliziotti. Arrampicate su paletti, scale e automobili, ad altezze anche vertiginose, hanno appiccicato su

Christie Hefner, figlia del famoso editore Hugh, invitava però le femministe a riflettere su quanto le immagini di donne incatenate o agghindate per esser oggetto dello sguardo maschile veicolate in quegli anni da riviste come «Vogue» e la riduzione dell'attenzione dei periodici femminili a consigli su trucchi e cremine da spalmare per risultare più attraenti fossero altrettanto e più lesive della dignità della donna rispetto alle fotografie patinate pubblicate sulle pagine di giornali come «Playboy»⁶⁴. Quest'ultima non era l'unica accusa di oggettivizzazione del ruolo delle donne che andasse oltre il mero sfruttamento mediatico della loro immagine. Diverse testimonianze coeve tracciano un quadro della stessa liberazione dei costumi come fenomeno che dietro la maschera di una maggiore

cosce, seni, culi e labbra di vario colore e dimensione queste farfalle gialle che hanno riempito i muri della città. [Segue fotografia di un articolo di giornale:] *A Roma contestati i manifesti con ragazze nude o provocanti – Le femministe si ribellano: non siamo oggetti da vendere – Su più di mille cartelloni pubblicitari e cinematografici sono stati incollati di notte cartellini di protesta con scritto: “Questo sfrutta e oltraggia noi donne”*, *Donnità: cronache del Movimento femminista romano*, Roma 1976, p. 107. Tuttavia non mancano le collaborazioni del fronte femminista con la stampa erotica italiana. Nel 1970 Adelina Tattilo, divenuta direttrice delle riviste «Playmen» e «Men» fondate dall'ex marito Saro Balsamo, dà luce a un periodico erotico per donne, coadiuvata da Anna Maria Mammoliti, militante femminista dirigente del PSI attiva per la legge sull'aborto e sul divorzio. Nasce così «Stress», che, pur avendo una pessima fortuna editoriale e terminando le pubblicazioni in pochi numeri, intendeva contribuire alla liberazione della donna ponendo al centro le esigenze, i desideri e l'identità della sua sessualità (per approfondire cfr. D. BIAGI, *Adelina Tattilo: una favola sexy*, Bologna 2018, pp. 55-57). Tattilo successivamente ritenterà con il periodico «Libera», che incontrerà l'ostilità del mondo femminista anche in affilati articoli di «Effe» e «Noi donne» (per approfondire cfr. *ivi*, pp. 109-122). Nell'ambito del femminismo americano dei tardi anni Settanta si distinguono due principali correnti di pensiero sulla pornografia, una di assoluta contrarietà (di cui fanno parte, ad esempio, Andrea Dworkin e Catharine Mac Kinnon, che ne legano il consumo alla violenza sessuale nei confronti delle donne) e una di maggiore tolleranza (interpretata, tra le altre, da Nadine Strossen, che non vede alcuna soluzione nella censura), se non di totale apertura (il gruppo SAMOIS, ad esempio, si autodefinisce organizzazione sadomasochista lesbico-femminista). Per approfondire cfr. M. STADERINI, *Pornografie: movimento femminista e immaginario sessuale*, Roma 1998; N. STROSSEN, *Difesa della pornografia: le nuove tesi radicali del femminismo americano*, Roma 1995; per una panoramica sulle posizioni artistiche e critiche del femminismo degli anni Settanta relative alla rappresentazione del corpo e dei genitali femminili in opposizione allo sguardo maschile cfr. CHAVE, *Is this good for Vulva?*, cit.; PERNA, *Arte*, cit.; R. PERNA, *Politiche del corpo*, in AA. VV., *Il gesto femminista: la rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di I. Bussoni e R. Perna, Roma 2014, snp.

⁶⁴ G. TALESE, *La donna d'altri: il romanzo-verità del nuovo mondo amoroso*, Milano 1980, pp. 430-31.

emancipazione perpetuava invero la condizione di subordinazione femminile al desiderio maschile. A partire dal libero amore: il rifiuto politico di una dimensione monogama delle relazioni era infatti vissuta da alcune come costringente verso un tipo di rapporti ai quali non ci si poteva opporre, se non a rischio di esser considerate reazionarie⁶⁵. Anche declinare un approccio sessuale sembrava

⁶⁵ Una delle militanti femministe romane spiegava che «Il concetto di liberazione sessuale così come viene portato avanti da certi strati più ‘avanzati’ della popolazione maschile (vedi hippies, reichiani e molti compagni della sinistra) si presenta poi doppiamente oppressivo in quanto dà per scontato che quello che la donna si aspetta da un rapporto sessuale soddisfacente sia esattamente quello che l’uomo trova soddisfacente per lui. Caduti i pregiudizi morali le donne non si sentono abbastanza ‘evolute’ se non ‘scopano’ con il maggior numero di maschi possibile. Salvo poi trovarsi allo sbaraglio nel caso di un aborto o di una maternità al di fuori del matrimonio perché vivono una situazione fittizia non sostenuta da una oggettiva realtà esterna. Così come l’operaio vende al padrone la sua forza lavoro la donna vende il suo corpo in cambio di una sicurezza sociale ed economica. Questa vendita che viene oggi spacciata come conclusione logica dell’amore era in passato molto meno mistificata e l’operazione veniva conclusa dai genitori senza nemmeno il consenso delle parti. La società ha reso funzionale alle sue Istituzioni questo concetto di amore, mitizzandolo attraverso tutta un’ideologia, per mantenere invariato il rapporto di potere fra i sessi (è chiaro che da questa ideologia deve venire escluso il concetto di amore fra persone dello stesso sesso che viene perciò considerata una deviazione). Presa nella spirale della ideologia amorosa, condizionata da tutta una serie di pregiudizi morali e religiosi (la religione fonda il suo potere sul ‘peccato sessuale’ sfruttando il senso di colpa causato alle donne e agli uomini dal rapporto sado-masochista istituzionalizzato) priva di potere economico, la donna non riesce a liberarsi, così come non riesce a liberarsi l’uomo che non sa rinunciare ai privilegi connessi con quei valori oppressivi ereditati da una cultura patriarcale e a cui ha arbitrariamente legato il suo concetto di ‘virilità’», *Testimonianza di Giovanna in Donnità*, cit., pp. 136-7. Anche l’attrice romana Paola Pitagora, nel romanzo autobiografico che racconta il clima artistico-culturale romano tra anni Sessanta e Settanta, si riferisce alla maggiore libertà sessuale come a un fenomeno di moda, cui sembrava obbligatorio conformarsi: «Ero pronta all’incontro con l’Attore Alternativo. Conosciuto in un teatro cantina dove rappresentavano un testo italiano, cosa di per sé rara. Il ’68 mi arrivava nella testa e nel corpo, attraverso la sua faccia livida; il suo stare sciatto sulla scena, dove si muoveva come a casaccio, ma con straordinaria efficacia, mi suscitavano l’invidia, il desiderio di emulazione tipici del preinnamoramento, una voglia di libertà, di vivere sulla scena o nella vita, ciò che potesse corrispondere all’energia e alla confusione del momento. Era primavera oltretutto: mi presentai a casa sua con la valigia. Un mese di passeggiate e di sesso, tesa a recuperare il gusto della vita e a cacciare indietro paure e ricordi. Se cadevo in una rapida malinconia, venivo redarguita: “La malinconia? un sentimento borghese...”, ecco, i primi segni dell’esagerare sessantottino, in quella stanza del centro dove giungevano le voci, gli slogan degli studenti. Ero stata a trovare i miei per un giorno, e tornata nell’alcova dell’Alternativo, trovai un paio di slip da donna nel fondo del letto: “Sono le mutande della Sandra”, mi sentii dire con

diventato più difficile: se confessare di non essere innamorate del pretendente non era più una scusa valida, la diffusione della pillola anticoncezionale toglieva credibilità anche al timore di rimanere incinte⁶⁶.

La disillusione verso il potenziale effettivamente rivoluzionario del processo di liberazione sessuale non toccò solo il fronte femminile: sul finire degli anni Sessanta, e con più forza dai primi anni Settanta, le riviste erotiche, celebrate inizialmente per il loro carattere dirompente, si fecero sempre più chiari strumenti di sfruttamento commerciale della rappresentazione del corpo femminile e dei rapporti sessuali; il grado di esposizione del corpo stesso aumentò, passando dal nudo velato della seconda metà del decennio al nudo integrale, che a partire dal

un sorriso. Non c'era da chiedere chi fosse la Sandra, c'era da raggiungere faticosamente la porta e salutare l'Alternativo, che in quel momento mi apriva un mondo, e quindi andava benissimo, almeno fin quando non avesse pronunciato l'orrendo gerundio. "Le mutande della Sandra", non era solo una frase, era il segno del costume che cambiava, la rivoluzione sessuale obbligatoria, i rapporti finto facili, che invece di avvicinare, complicavano la comunicazione. Del resto quello era per me il momento di confusione massima, dopo la separazione da Renato» (P. PITAGORA, *Fiato d'artista: dieci anni a Piazza del Popolo*, con una nota di A. Guglielmi, Sellerio, Palermo 2001, pp. 145-6). La questione è affrontata nel corso della citata intervista rilasciata da Greer a «Re Nudo»: «D: [...] ci sono molti elementi puritani nel movimento americano. È un puritanesimo nato come reazione agli uomini che facevano parte della controcultura, quando questi hanno rivelato la loro idea di sessualità liberata. Per loro sessualità liberata voleva dire che le donne non dovevano più restar caste, ma diventare delle specie di ginnaste del sesso, delle tecnocrati della scopata. E non perché lo desiderassero, ma perché dovevano provare di essere 'giuste', 'liberate'. Una donna liberata, per essere tale, dal loro punto di vista, doveva far l'amore a vista, andare con diligenza alle orge della zona, far finta di aver orgasmi da orario ferroviario, imparare posizioni che non sono messe neanche sul Kamasutra. C'è stata una grossa reazione a tutto questo. R.: Beh, non so proprio chi glielo faceva fare, alle donne, se non volevano. Forse perché vengo da un paese più lento, come l'Inghilterra, non ho mai incontrato quel tipo di situazione» (*Dichiarazione di Germaine Greer in Erotismo femminista*, cit., p. 6). Per un affondo sulla pratica dell'autocoscienza femminista come strumento di liberazione sessuale cfr. NIRI, *Dalla rivoluzione alla liberazione*, cit.

⁶⁶ Tra le testimonianze raccolte da Vance Packard per la stesura del suo libro sul comportamento sessuale della gioventù americana negli anni Sessanta, è riportata l'opinione di una studentessa che conferma questa visione: «Quanto alle conseguenze della pillola, e di altre tecniche di controllo, sull'atteggiamento e sul comportamento sessuale, una ragazza deplorava che la facilità con cui si possono avere le pillole lasciava la studentessa [*sic*] delle università miste "senza difesa". Il ragazzo vuol sapere: "Perché no?" E la ragazza osservava: "Il fatto di non essere innamorata è 'out' di questi tempi. Se una risponde che è perché ha paura di restare incinta, lui fa immediatamente: "Vuoi che ti procuro un po' di pillole?" E così una si trova con le spalle al muro"» (V. PACKARD, *Il sesso selvaggio: i rapporti sessuali oggi*, Torino 1970, p. 35).

1972-73 coinvolse anche il pube⁶⁷. Gli effetti di questo cambio di paradigma furono immediati, anche sul piano artistico: Pellegrini, per esempio, si disinteressò a tale immaginario nelle sue opere perché gli appariva «castrante» per la volgarità che aveva raggiunto⁶⁸. Steffanoni fece una scelta analoga abbandonando la raffigurazione della vita nelle comuni, ormai strumentalizzata da articoli e servizi fotografici che ne enfatizzavano il carattere di promiscuità sessuale, insistendo in particolare sui rapporti poliamorosi; ma troppo tardi per non essere considerato complice: i critici che videro le sue opere erotiche esposte a Milano e a Roma nel 1971 lo accusarono infatti di affrontare un tema pretestuoso, di gran moda, riprendendo pedissequamente i suoi soggetti dalle riviste per adulti⁶⁹.

Secondo Marcuse l'idea stessa che le comuni fossero un luogo di promiscuità sessuale era funzionale a far passare in secondo piano il profondo intento politico che le muoveva⁷⁰: accanto agli interessi di mercato, andavano profilandosene altri che sembravano rispondere a un più articolato progetto di controllo sociale. «Qualsiasi condizione possa darsi per rovesciare la situazione viene usata per impedire che ciò avvenga»⁷¹ scriveva il filosofo in *L'uomo a una dimensione*, comprendendo fin dal 1964 il rischio che le spinte contestative venissero riassorbite dalla società capitalistica sfruttando e strumentalizzando proprio l'energia sessuale liberata per ribaltarla. Attraverso il processo che definì di «desublimazione repressiva», questa avrebbe cioè consentito all'individuo di godere di una maggiore libertà sessuale, relegandola però nell'ambito della soddisfazione genitale e di fatto impedendone l'espressione eversiva in grado di sovvertire l'ordine sociale⁷². L'effetto era una società più sessualizzata, ma meno libera.

⁶⁷ BIAGI, *Adelina Tattilo*, cit., pp. 67-68.

⁶⁸ Dalla conversazione dell'autrice con Massimo Pellegrini, 18 ottobre 2021.

⁶⁹ Cfr. G. MASCHERPA, *Non è testimonianza ma narcisismo*, «Avvenire», 10 marzo 1971, articolo di giornale, snp, Archivio Steffanoni, Fondazione Accademia Carrara; V. SCHEIWILLER, *Le mostre*, «Panorama», 6 maggio 1971, p. 14, Archivio Steffanoni, Fondazione Accademia Carrara; *Le mostre*, «La Rassegna», aprile 1971, articolo di giornale, snp, Archivio Steffanoni, Fondazione Accademia Carrara; E. CASSA SALVI, *Mostre d'arte. Attilio Steffanoni*, «Giornale di Brescia», 7 maggio 1971, snp, Archivio Steffanoni, Fondazione Accademia Carrara; L. TRUCCHI, *Steffanoni al Torcoliere*, «Momento Sera», venerdì 16-sabato 17 aprile, p. 11, Archivio Steffanoni, Fondazione Accademia Carrara.

⁷⁰ [s.a.], *Herbert Marcuse: intervista senza complessi con il filosofo della 'Nuova Sinistra'*, «Playmen», 5, maggio 1968, pp. 13-18, in particolare p. 18.

⁷¹ H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione: l'ideologia della società industriale avanzata*, con una nota di L. Gallino, Torino 1991, p. 13.

⁷² Ivi, pp. 91-94. Cfr. anche A. GIDDENS, *La trasformazione dell'intimità: sessualità, amore ed*

«Freud mi ha chiarito cose alle quali Marx non era arrivato», spiegò Marcuse in un'intervista rilasciata a «Playmen» nel 1968, «mi ha chiarito la grande potenza che risiede negli istinti repressi dell'uomo, assai importanti, oggi soggetti alla manipolazione e alla distorsione del potere stabilito, dell'ordine stabilito, inquadrati e ordinati quasi scientificamente per scopi che, in parole povere, sopprimono nell'uomo l'altro suo grande istinto: la libertà»⁷³. Condivisa da diverse personalità del panorama culturale italiano, questa posizione assunse maggiore concretezza tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, quando il fenomeno della pornografia saturò il mercato, coltivata massivamente da sempre nuove e più accattivanti riviste e soluzioni commerciali che vi tolsero ogni significato politico per trarne sostanziosi vantaggi economici.

Che sulla diffusione di materiale erotico-pornografico gravasse l'ombra del tentativo di espandere un'egemonia culturale di stampo capitalistico trapelava fin dagli anni Sessanta dalla ferma opposizione del Partito comunista italiano ai prodotti di natura artistica (romanzi, film, opere d'arte) nei quali i temi sessuali non fossero affrontati da un'aperta prospettiva critica: nel distinguere le pellicole di registi quali Pasolini e Federico Fellini da «un coacervo di imbecillità scollacciata», nel 1965 Mino Argentieri lamentava su «Rinascita» che l'intelligenza e la curiosità del pubblico venissero da quest'ultimo mortificate per «speculazione e basso guadagno»⁷⁴. Agli inizi degli anni Settanta il *Rapporto della Commissione Nixon* confermava il successo e la diffusione della stampa pornografica negli Stati

erotismo nelle società moderne, Bologna 1995, p. 180; Phyllis Kronhausen si esprimeva criticamente verso le teorie marcusiane: «Prima di tutto, i governi, fatta eccezione per quello svedese e quello danese – finora non hanno affatto allentato la censura. In secondo luogo, ritengo che Marcuse consideri i problemi in modo molto semplicistico e unilaterale. Infine, attribuire un sinistro schema personalizzato a governi tanto complessi e impersonali come sono quelli delle nazioni industrializzate è un tipo di ragionamento paranoico che può risultare molto pericoloso e ingannevole. Il guaio è che individui come Marcuse si interessano soltanto a un particolare tipo di sviluppo sociale, la branca politica ed economica che a loro compete. Vogliono la libertà per se stessi, sì. Ma negano libertà a opinioni diverse dalle loro. [...] Marcuse e molti giovani rivoluzionari di oggi che si ispirano a lui vogliono instaurare una specie di uniforme società marxista-leninista-trotskista o comunque socialista che sia tutta rossa, tutta nera, tutta grigia, a seconda del tipo di rivoluzione a cui costoro aderiscono. Ma noi non crediamo in nessun sistema rigido come questo. Viviamo in una complessa società moderna che richiede un approccio più malleabile e comprensivo ai problemi sociali delle ristrette e ormai leggermente antiquate teorie marxiste-leniniste» (*Dichiarazione di Phyllis Kronhausen rilasciata a Folke Edwards in Arte erotica*, cit., pp. 27-28).

⁷³ [s.a.], *Herbert Marcuse*, cit., p. 14.

⁷⁴ M. ARGENTIERI, *In tema di immoralità*, «Rinascita», 11, 13 marzo 1965, p. 23.

Uniti⁷⁵, insieme all'alto contenuto sessuale di pubblicazioni non esplicitamente erotiche⁷⁶; «l'oscenità è un grosso mezzo di comunicazione, ed è chiaramente di massa», scriveva Alberto Arbasino su «L'Espresso colore» nel 1971 riferendosi al costume americano, e due anni dopo Enzo Biagi approfondì le articolazioni del «bombardamento erotico»⁷⁷ nel libro *America*, certificando che quella della pornografia era tra le industrie più fiorenti dell'economia statunitense⁷⁸.

Intanto il vento americano spirava verso l'Italia («la curiosità europea sembra attualmente sfrenata»⁷⁹ aggiungeva Arbasino), dove negli stessi anni Lia Quilici segnalava su «L'Espresso» che i giornali erotici avevano «toccato la punta dell'osé», rappresentando accoppiamenti saffici, nudo maschile e femminile⁸⁰. Come negli Stati Uniti, l'enfatizzazione della dimensione sessuale non si limitò alle fotografie pubblicate sulle riviste per adulti: dalla fine degli anni Sessanta, per esempio, non solo i servizi che riprendevano donne nude, ma anche le pubblicità stampate sui rotocalchi dedicati alla moda e all'attualità adottavano la pratica di sezionare i corpi delle figure come nelle opere surrealiste, concentrando l'attenzione su alcune parti – labbra, gambe, bacini – per enfatizzarne la carica seduttiva e stimolare nei lettori il desiderio di consumo.

«Come un'enorme ameba, questa società sa inglobare tutto ciò che trova sulla sua strada (e certo erotismo, come certe rivoluzioni, è finito nei programmi pubblicitari)»⁸¹ segnalava Adriano Spatola nell'editoriale del primo numero della rivista «Plexus», pubblicato nel 1969, dando prova della rapidità con cui le posizioni marcusiane furono assimilate dagli intellettuali italiani e individuando nell'incremento del consumismo la chiave di un nuovo conformismo. Con un titolo che ne lasciava intendere lo scadimento del potenziale eversivo in un brodo omologante, lo stesso anno «Playmen» inaugurava la rubrica *La rivoluzione sessuale*, presentando per ogni numero due fotografie che con sguardo provocatorio ironizzavano su una nuova tendenza nel modo di vivere

⁷⁵ R. GIACHETTI, *Farfallone amoroso*, in «L'Espresso Colore», 1° novembre 1970, pp. 9-24: p. 10; per la traduzione italiana del *Rapporto* cfr. GIACHETTI, *Porno-power*, cit., pp. 251-350.

⁷⁶ «Le cosiddette 'riviste da barbiere', rivolte a un pubblico maschile, presentavano «racconti d'azione» con tinte abbastanza oscene»: nelle illustrazioni si trovavano principalmente «fotografie di 'pinup'», anche se erano in aumento le rappresentazioni del nudo femminile; vi erano poi le riviste «per l'uomo sofisticato», con un marcato orientamento erotico, che pubblicavano «nudi femminili quasi completi (meno il pube)» (GIACHETTI, *Farfallone amoroso*, cit., p. 14).

⁷⁷ E. BIAGI, *America*, disegni di J. Alcorn, Milano 1973, p. 152.

⁷⁸ Ivi, p. 136.

⁷⁹ A. ARBASINO, *Sul taccuino di Eros*, «L'Espresso colore», 26, 27 giugno 1971, pp. 4-31: 5.

⁸⁰ L. QUILICI, *Col tabù è più divertente*, 49, «L'Espresso», 5 dicembre 1971, p. 9.

⁸¹ A. SPATOLA, *Viva la libertà*, «Plexus», 1, febbraio 1969, pp. 4-5: 5.

la sessualità: un uomo trovava la moglie a letto con un altro e, anziché fare in una scenata di gelosia, si infilava sotto le coperte insieme a loro; una ragazza entrava in un'aula di educazione sessuale tenendo per mano un compagno e ne usciva incinta; una coppia nuda si baciava, e nell'inquadratura successiva si scopriva che era su un palco circondato da una folla di spettatori⁸². Essere *à la page* significava mostrare con orgoglio la raggiunta emancipazione sessuale, come negli allestimenti collezionistici privati in cui le gambe femminili stampate su carta litografica da Allen Jones e le labbra, i seni e i piedi dipinti da Tom Wesselmann si alternavano sulle pareti di eleganti residenze⁸³.

Il processo di sessualizzazione investì anche opere d'arte che non nascevano con l'intento di celebrare l'erotismo⁸⁴, tra le quali i *Tagli* di Lucio Fontana: fu con vivo sconcerto che nella seconda metà degli anni Sessanta Paola Pitagora confidò all'allora fidanzato Renato Mambor che i suoi colleghi attori riconoscevano in quegli squarci inferti alle tele la rappresentazione della vulva femminile⁸⁵; si trattava invero della manifestazione di uno *Zeitgeist* che dalle vignette umoristiche sulle riviste per adulti si era esteso fino a travolgere allestimenti collezionistici privati e interpretazioni critiche⁸⁶.

⁸² R. ROCCHI, *La rivoluzione sessuale*, «Playmen», luglio 1969, pp. 54-57; ottobre 1969, pp. 54-57; novembre 1969, pp. 150-3.

⁸³ Cfr. T. CAPOTE, *Donna Marella e l'avvocato*, fotografie di U. Mulas, «Vogue Italia», 218, ottobre 1969, pp. 148-153; [s.a.], *Il palazzo-atelier di Berrocal sui colli veronesi*, «Casa Vogue», 9, maggio 1971, pp. 74-79; [s.a.], *Arte contemporanea tra le pareti di un palazzo Barocco*, fotografie di C. De Benedetti, «Vogue», 253, dicembre 1972, pp. 154-159; D. KALLIANY, *La casa-galleria di un giovane mercante torinese: un tempio privato per Man Ray*, «BolaffiArte», 30, maggio-giugno 1973, pp. 48-51. Alcuni collezionisti che all'altezza del 1969 possedevano opere di Wesselmann sono segnalati nel catalogo *New-dada e pop art newyorkesi*, L. Mallé (a cura di), Catalogo della mostra, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 2 aprile-4 maggio 1969, Torino 1969, pp. 41-42.

⁸⁴ Il *Bagno turco* di Jean-Auguste Dominique Ingres (P. DAVANZATI, *I 'giochi' di Gunilla nella sauna dei 'teen-agers'*, «Men», 7 giugno 1968, p. 43), il *Nudo che scende le scale* di Marcel Duchamp (J. BEAMAN, *Nude descending a staircase, The playboy art gallery*, «Playboy» ottobre 1965, p. 187), il *Bacio* di Auguste Rodin (U. VOLLI, *Pornografia e pornokitsch*, in *Kitsch: antologia del cattivo gusto*, a cura di G. Dorfles, Mazzotta, Milano 1969, p. 245) furono interpretati sulle riviste per adulti per la componente eminentemente erotica.

⁸⁵ PITAGORA, *Fiato d'artista*, cit., p. 90.

⁸⁶ Un esplicito riferimento ai tagli di Fontana come rappresentazioni del sesso femminile è fatto in una vignetta umoristica sulla Biennale del 1972 pubblicata su una rivista di satira politica in cui si vede un uomo che guarda una tela dell'artista mentre in una nuvoletta sopra la sua testa che allude ai pensieri compare l'immagine di una donna nuda (*La biennale continua*, «Candido», 29 giugno 1972, p. 16). In un servizio apparso su «Vogue» nel dicembre del 1972 uno squarcio rosso era

«La denuncia si trasformò in un *modus vivendi*»⁸⁷ sentenziò con sguardo retrospettivo Vicente Aguilera Cerni nel 1972, testimoniando senza mezzi termini come la diffusione massiva di questo immaginario avesse portato nel giro di pochi anni molti contestatori a integrarsi perfettamente al sistema. Sulla scia delle teorie marcusiane, la forza coercitiva dell'immaginario erotico fu evidenziata anche da Giorgio di Genova, che presentando una mostra dedicata all'erotismo nel 1973 riconobbe l'«uso ed abuso che le società a capitalismo avanzato ne fanno a livello consumistico, fino ai gradi più bassi e idioti della speculazione atta a procurare ingenti profitti a taluni e a tenere in condizioni di soggezione psicologica le masse». Ritenendosi responsabile di aver favorito una «falsa liberazione», lo stesso anno Pasolini arrivò a dirsi pentito dell'«influenza liberalizzatrice» dei suoi film, partecipi loro malgrado di un processo culturale che anziché liberare i giovani, li aveva resi vittime dell'«ansia conformistica di essere sessualmente liberi»⁸⁸.

esposto in una stanza matrimoniale dai chiari richiami erotici, come il copriletto di velluto scuro, i cuscini avvolti in federe nere, leopardate e di plastica argentata, la sigaretta che pendeva dalle labbra socchiuse con indolenza dipinte da Tom Wesselmann (*Arte contemporanea tra le pareti di un palazzo Barocco*, cit., pp. 158-59). Volker Kahmen nel 1972 segnalò i tagli di Fontana tra le opere che vertono sull'associazione con componenti di richiamo sessuale, in questo caso la fertilità: «Lucio Fontana was playing on the same association [reference to fertility, ndr] when he slit open his canvas for the first time in 1959. He called his work *Spatial concept – expectations* (*Concetto spaziale – attese*) c. 1965 [...]. This cut in Fontana's canvas was a great innovation and it had a tremendous influence on other artists» (V. KAHMEN, *Eroticism in contemporary art*, studio Vista, London 1972, p. 149).

⁸⁷ A. CERNI, *Anonimo veneziano*, «D'Ars Agency», 61-62, novembre-dicembre 1972, pp. 5-20: 5.

⁸⁸ «potrei anche vantarmi di aver inciso coi miei films sul costume italiano e sulla sua evoluzione; sulla liberalizzazione dell'opinione pubblica e sulla decongestione del 'comune senso del pudore'. Di questo, invece, non mi vanto [...] mi pento dell'influenza liberalizzatrice che i miei films eventualmente possano aver avuto nel costume sessuale della società italiana. Essi hanno contribuito, infatti, in pratica, a una falsa liberalizzazione, voluta in realtà dal nuovo potere riformatore permissivo, che è poi il potere più fascista che la storia ricordi. Nessun potere ha avuto infatti tanta possibilità e capacità di creare modelli umani e di imporli come questo che non ha volto e nome. Nel campo del sesso, per esempio, il modello che tale potere crea e impone consiste in una moderata libertà sessuale che includa il consumo di tutto il superfluo considerato necessario a una coppia moderna. Venuti in possesso della libertà sessuale per concessione, e non per essersela guadagnata, i giovani [...] l'hanno ben presto e fatalmente trasformata in obbligo. L'obbligo di adoperare la libertà concessa [...]. L'ansia conformistica di essere sessualmente liberi, trasforma i giovani in miseri erotomani nevrotici, eternamente insoddisfatti» (P.P. PASOLINI, *Tetis*, in *Erotismo eversione merce*, a cura di V. Boarini, con scritti di P. Bonfiglioli [*et al.*], [Atti del convegno, Bologna, 15-17 dicembre 1973], Bologna 1974, pp. 95-103: 102).

Il pittore ferrarese Paolo Baratella seppe dare una rappresentazione incisiva delle spinte eversive e repressive che si confondevano ormai nell'immaginario erotico-pornografico. Nel 1972 invitò nel suo studio milanese due ragazze e due ragazzi, scelti tra suoi amici e conoscenti, e li mise a recitare discinti su un cumulo di rifiuti raccolti per l'occasione. Il canovaccio, storia di un ricco imprenditore americano di preservativi per la testa (per evitare la diffusione di idee progressiste) che decide di espandere all'Italia la sua produzione e qui intrattiene rapporti sessuali di coppia e di gruppo con la sua segretaria e con due rivoluzionari arrivati per fermarlo, fu recitato dai quattro e immortalato in una serie di scatti. Ne nacquero un fotoromanzo (mai pubblicato per zelo morale del tipografo, che lo considerava troppo violento⁸⁹); un video trasmesso nel 1973 durante la mostra *Eros come linguaggio* alla galleria Eros di Milano⁹⁰; un ciclo di opere e un racconto scritto da Gian Pietro Testa, pubblicato nel catalogo della prima esposizione della serie, avvenuta nel 1974 alla galleria Borgogna di Milano⁹¹. Le pose assunte dai quattro personaggi erano ispirate a quelle ormai diffuse sulle riviste per adulti, e la presenza di svastiche sui corpi dei personaggi richiamavano i simboli ricorrenti sulla stampa pornografica e nei fumetti, nonché nel filone cinematografico del Nazi-exploitation, nato da una lettura strumentale del film *La caduta degli dei* di Luchino Visconti del 1973⁹².

Quando *Hair* approdò in Italia nel 1970 era quindi in atto un processo di addomesticamento dell'immaginario erotico, che coinvolgeva interessi di carattere economico e politico. Benché le numerose proposte di partecipazione in qualità di attori inviate a Cancellieri provino che fosse ancora diffusa la fiducia verso un impiego eversivo del corpo, i temi della controcultura erano ormai diventati di massa e utili a destare l'interesse del vasto pubblico, mentre il loro potenziale rivoluzionario finiva appiattito sotto il peso di un fenomeno di costume. La scelta di edulcorare la scena di nudo era infatti rispondente alla necessità di rendere il grado di esposizione del corpo tollerabile per il pubblico

⁸⁹ D. PORZIO, *Erotismo ideologico che nasce da un fotoromanzo*, «Il Milanese», 147, 3 marzo 1974, p. 73.

⁹⁰ F. GALLO, *Volto Tragico Sorriso*, in *Paolo Baratella 1960-1994*, presentazione di F. Gallo, Milano 1995, pp. 9-30, in particolare p. 18.

⁹¹ *Paolo Baratella: vita morte e miracoli di Joe Ditale*, testo di G.P. Testa, Catalogo della mostra, Milano, Galleria Arte Borgogna, febbraio-marzo 1974, Seriate 1974, snp.

⁹² Cfr. P. E. ANTOGNOLI, *Joe Ditale reloaded*, in *Paolo Baratella: Joe Ditale è ritornato*, a cura di P. E. Antognoli, testi di P. E. Antognoli e G. P. TESTA, Fascicolo della mostra, Lucca, Galleria Numero 38, 15 marzo-22 aprile 2013, pp. 2-10, in particolare p. 9; D. NATOLI, *Nazifascisti a fumetti*, «l'Unità», 30 giugno 1971, p. 3; *Nazisploitation!: the Nazi image in low-brow cinema and culture*, a cura di D. Magilow, E. Bridges, K. T. Vander Lugt, New York-Londra 2012.

italiano, funzionalmente agli interessi di mercato che sostenevano la distribuzione del *musical*, e al contempo indicava che, nonostante l'ammorbidimento dei limiti imposti dal buon costume, il perbenismo italiano non era stato scalfito. Due anni dopo, un altro episodio lo avrebbe chiarito.

Definita da un cronista «la biennale della vulva», l'esposizione internazionale veneziana del 1972 accettò alcune opere di esplicito, provocatorio contenuto erotico: delle sculture in cartapesta che rappresentavano donne nude appese al soffitto da Karol Broniatowski; il banco di un tribunale di fronte a cui erano imputate le sculture nude di un uomo e di una donna, rinchiusa entro le sbarre di una prigione da Alik Cavaliere; dei tranci di gambe femminili dipinti ad olio da Giuseppe Guerreschi; una cabina per fototessere allestita da Franco Vaccari che il pubblico era libero di usare, appendendone poi gli scatti alle pareti della sala, che in poco tempo divenne, secondo un cronista, una «fiera della pornografia» con esposte «le più recondite nudità dei visitatori»⁹³. Ma le uniche opere in cui era effettivamente rappresentata una vulva crearono scandalo.

Iniziata nel 1964 con dipinti di cocomeri ispirati a quelli pubblicitari disegnati dai contadini emiliani e romagnoli⁹⁴, la serie delle *Angurie* di Mattia Moreni si

⁹³ «Il risultato è quello che si proponeva esattamente Vaccari: le pareti sono diventate una vera e propria fiera della pornografia. Si vedono le più recondite nudità dei visitatori: un campionario di esibizioni che sarebbe piaciuto a Freud, da cui si dimostra che la masturbazione è ancora abituale negli adulti maschi e femmine... Ecco trovato il contenuto per il contenitore: una bella masturbazione esibita al pubblico» (RIZZI, *La Biennale del compromesso*, «L'osservatore politico letterario», agosto 1972, pp. 75-81: 75, cartella RD *Arti visive 1972 n. 22*, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC). L'eco mediatico dell'esposizione fu tale, che questa divenne motivo di ironia in più contesti: «non sono destinati alla Biennale di Venezia. Più semplicemente finiranno debitamente acconciati nella vetrina di qualche negozio» era segnalato accanto alla fotografia di alcuni busti nudi di manichino su un periodico siciliano (*Riunione in topless*, «La Sicilia», 16 giugno 1972, articolo di giornale senza indicazione di pagina e di autore, cartella *Arti visive 1972*, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC); un'esposizione amatoriale organizzata in una villa veneziana nei giorni della Biennale puntava sulla nudità femminile – ragazze dai busti dipinti o impiegate quali attrici di sculture viventi o incatenate – per far breccia sui critici e sperare nel successo dei suoi partecipanti (*E noi esponiamo fior di ragazze*, «Pop», 26 giugno 1972, p. 38, articolo di giornale senza indicazione di autore, cartella RD *Arti visive 1972 n. 22*, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC); a un articolo su «Le Ore» erano confidate le speranze di Alan Bridgefort, pittore specializzato in opere dipinte sui corpi delle modelle, di essere invitato a Venezia (*Alan Bridgefort spera nella prossima biennale*, «Le Ore», settembre 1972, p. 114, articolo di giornale senza indicazione di autore, cartella RD *Arti visive 1972 n. 22*, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC).

⁹⁴ G. KAISERLIAN, *Dalle nebulose emergono alberi strani*, «Avvenire», Milano, 12 febbraio 1969,

era trasformata sul finire degli anni Sessanta in una raffigurazione sempre più esplicita del sesso femminile⁹⁵. Nonostante nel catalogo di una precedente mostra Enrico Crispolti avesse tentato di chiarire che si trattasse di rappresentazioni emblematiche e dunque non pornografiche, i critici che visitarono l'esposizione veneziana non furono d'accordo e trovarono le tele scurrili e volgari⁹⁶. Ciò che turbava di più era l'attenzione rivolta ossessivamente al tema del sesso femminile⁹⁷,

snp, fasc. *Mattia Moreni*, inv. 29587, ASAC; L. DAM., *Le angurie di Moreni esposte al Girasole*, «Il Gazzettino», 16 dicembre 1969, articolo di giornale senza indicazione di pagina, fasc. *Mattia Moreni*, inv. 29587, ASAC; SAVONUZZI, *Protagonista l'anguria*, «Panorama», 8 febbraio 1968, pp. 54-59, cit. p. 59, fasc. *Mattia Moreni*, inv. 29587, ASAC.

⁹⁵ «La trasformazione tematica è andata prendendo consistenza nel '69, quando l'anguria già 'corpo' si è anche sottratta al campo, sostituendovi la 'pelliccia di nylon rosa' [...]. Nel '70 [...] poi anche le pellicce 'si esibiscono' in cuciture, in fenditure e aperture [...], e comincia a prendere decisa consistenza l'enunciazione dell'accento ad un punto focale dell'immagine [...], un taglio, una ferita, un'apertura, che sempre di più si caratterizzano in forme sessuali, naturalmente femminili» (*Personale di Mattia Moreni*, testo di E. Crispolti, Catalogo della mostra, [Milano, Galleria Toninelli arte moderna, gennaio 1972], Milano 1972).

⁹⁶ Cfr. M. BERNARDI, *La Biennale tra le farfalle*, «La Stampa», 10 giugno 1972, p. 9; C. GALASSO, *La Biennale di Venezia è artisticamente valida*, «Alto Adige», 13 giugno 1972, articolo di giornale senza indicazione di pagina, cartella 1972/2, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC; G. GIUFFRÉ, *Italiani alla Biennale*, «Sette giorni», 273, 3 settembre 1972, p. 33, cartella 1972, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC; F. PASSONI, *Due poli a confronto: l'opera e l'happening*, «Avanti!», 11 giugno 1972, snp, cartella RD *Arti visive 1972 n. 22*, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC; V. SCORZA, *La sconcertante XXXVI Biennale Veneziana*, «Il Giornale del Mezzogiorno», 5 luglio 1972, p. 4, cartella 1972, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC.

⁹⁷ Lo scandalo provocato dalla rappresentazione dei peli pubici venne testimoniato anche da Peggy Guggenheim e da Bertini. Alla partenza da Bratislava dopo aver creato insieme *L'arte anticoncezionale* nel 1971, l'artista Alex Mlynarcik regalò a Bertini la conformazione in plastica di una donna nuda, che per la presenza di peli pubici in rilievo provocò l'imbarazzo di un doganiere alla frontiera con l'Ungheria (G. BERTINI, *E ancora*, S.I. 1976, Archivio Frittelli per l'Opera di Gianni Bertini, Firenze, snp). Quando Peggy Guggenheim spedì le opere di Jean Cocteau a Londra, in vista della personale che avrebbe inaugurato la galleria londinese Guggenheim Jeune (P. GUGGENHEIM, *Una vita per l'arte*, prefazione di G. Vidal, introduzione di A. H. Barr Jr, Milano 2016, p. 174) nel gennaio del 1938 (ivi, p. 179), un lenzuolo su cui l'artista aveva disegnato un nudo maschile fu fermato alla dogana britannica proprio per la rappresentazione dei peli pubici: «C'erano alcuni disegni in inchiostro [...] e due di questi, fatti appositamente per la mostra, erano realizzati su un paio di lenzuola di lino, uno era un soggetto allegorico dal titolo *La Peur donnant ailes au Courage*, e includeva un ritratto dell'attore Jean Marais, che, con altre due figure molto decadenti, compariva

riflesso dell'enfasi con cui dal 1971 esso era messo in risalto sui rotocalchi erotici⁹⁸: se l'assimilabilità all'ultimo ritrovato di un processo di assoggettamento al mercato poteva sconcertare la critica, sui giudizi pesò probabilmente anche il carattere politicamente e culturalmente dirompente che la rappresentazione della vulva continuava ad avere, come proprio in quegli anni Germaine Greer stava mettendo in luce.

Anche un altro episodio nell'ambito della stessa biennale portava a interrogarsi sull'effettivo cambiamento della mentalità italiana.

Il pittore anconetano Gino De Dominicis trovò in laguna un giovane con sindrome di Down e lo convinse facilmente a restare seduto all'interno della sua installazione *Seconda soluzione di immortalità (l'Universo è immobile)*, insieme a un quadrato disegnato per terra (il *Cubo invisibile*), una palla di gomma (*Palla di gomma [caduta da due metri] nell'attimo immediatamente precedente il rimbalzo*), una pietra (*Attesa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione, tale da generare un movimento spontaneo della pietra*), mentre un nastro registrato spandeva per la sala risate di scherno⁹⁹. Nell'idea dell'artista, al quale il desiderio di *épater les bourgeois* non era forse del tutto estraneo, il giovane posava in qualità di rappresentante di una delle diverse forme di eterna fissità, cioè quella mentale. Il pubblico che ne visitò la sala, però, più che dalle riflessioni di ordine concettuale fu colpito dalla presenza di un ragazzo che non era certo avesse accettato consapevolmente di essere esposto. Anche i genitori

con i peli del pube scoperti. Cocteau vi aveva attaccato delle foglie, ma il disegno provocò un grande scandalo alla dogana britannica che lo bloccò a Croydon. Marcel [Duchamp] ed io ci precipitammo là. Chiesi perché si opponevano al nudo in arte: mi risposero che non era il nudo, ma i peli del pube che li spaventavano. Promisi di non mostrare questo lenzuolo al pubblico, ma solo privatamente a pochi amici, e così mi permisero di prenderlo» (ivi, p. 178).

⁹⁸ Nel suo libro *America*, Biagi racconta: «Il 1971 [...] sarà celebrato dagli specialisti, dai cultori della materia (sembra uno scherzo: ma ci sono consulenti, direttori artistici, teorici dell'arte della posa e del segreto dell'intervista scandalosa e graffiante), come "l'anno delle nudità frontali", o del *pubic-hair*, secondo la terminologia tecnica: i Colombo del fotocolor per uomini soli hanno scoperto che c'è qualcosa anche sotto l'ombelico, ma anche stavolta c'è il solito dilemma: Cristoforo o Amerigo, e bisogna vedere se la gloria compete all'americano Hugh Hefner, o all'oriundo siciliano Bob Guccione. Il fatto è che nel numero del gennaio di *Playboy*, miss Jill Taylor, una bionda dai lunghi capelli slavati, occhi azzurri e gelidi, un seno ragguardevole [...] distesa sul paginone centrale, non allungava le mani per coprire quella 'zona calda' fino a quel momento pudicamente nascosta. Dal gusto della contemplazione si passava alla leva del desiderio. Il commercio ha le sue esigenze ed era inutile insistere con quelle bambolotte perfette e sterilizzate, petto florido, occhi spalancati, camicetta bagnata che prima si appiccica e poi si toglie» (BIAGI, *America*, cit., p. 137).

⁹⁹ G. VISENTINI, *La biennale delle farfalle*, «Il Secolo XIX», 11 giugno 1972, p. 3.

di quest'ultimo, una volta accortisi della sua assenza da casa, furono dello stesso avviso e querelarono l'artista. «Sottrazione di incapace» fu l'accusa che rimbalzò sulle pagine dei giornali¹⁰⁰, letti dagli occhi inorriditi di un'opinione pubblica compatta nel ritenere scandaloso il gesto, ma dalla quale nell'aprile successivo il pittore fu assolto¹⁰¹. Il generale clamore venne disturbato solo da pochi pensieri in controtendenza, tra cui quello di Renzo Margonari, che, pur concordando sulla «pochezza» della scelta di De Dominicis, tacciò il pubblico di «conservatorismo» e lo invitò a riflettere sull'assenza di un simile scandalo «nei vari casi in cui s'è scoperto che i subnormali in certi istituti benemeriti vengono legati con catene, seviziati e denutriti»¹⁰². Anche Giuseppe Guerreschi, nella bozza di una lettera all'artista anconetano, si esprime in termini che ne lasciavano comprendere il disagio di fronte al perbenismo del pubblico: «l'unanimità delle reazioni nei tuoi confronti mi hanno fatto riflettere. [...] Mi sembra che tutto questo nasconda una buona dose di ipocrisia. Mi chiedo se invece [...] tu avessi esposto una ragazza nuda quali sarebbero state le reazioni, indubbiamente nessuno avrebbe protestato»¹⁰³. L'apparente cambiamento della mentalità italiana non sembra, dunque, legato a un'elaborazione del pensiero critico e libertario nella società, quanto alla diffusione indiscriminata di un immaginario, su cui peraltro gravava uno sguardo oggettivizzante e maschile, che aveva ormai reso gran parte degli spettatori meno esposta a turbamenti di coscienza di fronte alla nudità erotizzata, lasciando tuttavia intatto il loro conformismo: le trasformazioni del costume non avevano implicato un'effettiva maggiore apertura critica verso una lettura della realtà libera da inciampi di ordine moralistico.

¹⁰⁰ [s.a.], *Accusano l'autore i genitori del subnormale esposto*, «Paese Sera», 11 giugno 1972, p. 16.

¹⁰¹ F.Z., *Assolto il pittore dello scandalo alla Biennale*, «l'Unità», 12 aprile 1973, p. 5.

¹⁰² R. MARGONARI, *Gli scandali della Biennale*, «Gazzetta di Mantova», 10 settembre 1972, p. 3, cartella 1972/4, faldone *Rassegna Stampa*, racc. doc. AV 1972, ASAC.

¹⁰³ G. GUERRESCHI, bozza di lettera a G. De Dominicis non datata, *Quaderno (primi anni sessanta-primi anni settanta)*, Archivio Guerreschi.

Notizie delle allieve e degli allievi della Classe di Lettere e Filosofia*

In questa sezione si pubblica una breve nota sulla vita interna della Scuola Normale Superiore. Dato l'elevato numero di iniziative scientifiche e istituzionali che vi si svolgono ogni anno, debitamente segnalate su www.sns.it, la presente sezione si limita a dare una sintetica informazione sulle allieve e sugli allievi della Classe di Lettere e Filosofia in entrata, sulle licenze e sulle tesi di perfezionamento discusse nel corrente anno scolastico. Le notizie qui presentate sono aggiornate al 30 novembre 2024.

Nuovi allievi del corso ordinario

Primo anno

Barbero Francesco
Biasini Stefano
Biello Pietro
Cassano Emma
Cheli Giovanni
Curtoni Teresa Yael
De Giuseppe Alessio
De Martin Mazzalon Mattia
Di Piramo Anna
Ghisleri Giovanni
Gigliotti Riccardo
Maffiolini Paolo
Mandredini Sara
Menini Cristina
Minchio Anna
Mutti Chiara

* Raccolte con la collaborazione di Irene Ricci.

Napolitano Carmelo
 Negri Francesco
 Orsina Giulio
 Pagano Francesco
 Pascale Alessia
 Pasini Nicola
 Placentile Lorenzo
 Poli Giulia
 Prucca Matteo
 Romani Ada
 Romano Allegra
 Scafoglio Claudio

Quarto anno

Gassa Edoardo

Tesi di diploma del corso ordinario

Letteratura e filologia moderna, Linguistica

Cantoni Luca, *Le lettere di Federico Zuccari a Sebastiano Caccini (1573-1585): edizione e studio linguistico*

Gullace Viola, *The Effect of Distributional Features of the Training Corpus on Pretrained Language Models*

Maggi Claudio Benedetto, *Accordo dei clitici propredicativi nell'italiano regionale e nel dialetto della Spezia*

Parodi Jacopo, *Francesco Arcangeli critico di poesia: il caso di Poeti e pittori in Francia*

Tomasiello Gionata, *Una versione inedita del Vangelo di Marco trasmessa dal manoscritto BNCF, Landau Finaly 143*

Filosofia

Ammirabile Federico, *La ricezione del pensiero di Michel Foucault in Italia*

Casassa Andrea, *Aspetti della trattazione hegeliana dell'immaginazione nell'Enciclopedia*

Ferri Lapo, *Mondo e solitudine: una lettura di Hannah Arendt attraverso Jakob von Uexküll*

Franchini Stefano, *Illusione e inganno in Kant*

Montali Nicolò, *People of the Book, people of the body. Note preliminari ad una Jewish embodied perspective*

Sicca Davide, *Ricerca su alcune pagine inedite dell'archivio di Ernesto De Martino relative a un progetto editoriale sul tema 'marxismo e religione'*

Sorrentino Enrico, *Merleau-Ponty – Passività e immaginazione nel corso al Collège de France del 1955*

Tonoletti Michele, *Il darwinismo di Pierre Bourdieu*

Storia antica e Filologia classica

Brembilla Elisa, *Una statua di peplophoros dalla Villa dei Papiri*

Cattani Ada, *La copula pronominale in ebraico biblico*

Cialdi Samuele, *Studio delle fonti alla base della tradizione storiografica della EKG, con particolare attenzione al periodo tetrarchico*

Colombo Lorenzo, *L'anacreontica XIV di Sofronio (Sulla presa di Gerusalemme)*

D'Addario Leonardo, *Alcuni esempi di intratestualità in Pindaro*

Donda Loris, *Due manoscritti fratelli su cui (ancora) riflettere nella tradizione del libro IV del De Compensiosa doctrina di Nonio Marcello*

Forti Fabio, *Per una lettura girardiana della Casina di Plauto*

Gargiulo Angelo, *Lettere di Isidoro ad Eusebio di Pelusio: testo, traduzione e commento*

Iesce Matteo, Fedra, Teseo e Piritoo: un 'triangolo' problematico. Nota a Sen. Phaedr. 91-98

Mascioletti Mario, *Una rilettura di Demostene, Sulle Simmorie (Dem. 14.16)*

Moretti Luca, *Tiberio, i provinciali e la crisi del 33 d.C.*

Sabbatini Francesca, *Odisseo e le sirene. Un modello di paideia sui sarcofagi*

Storia dell'arte e Archeologia

Faccini Emma, *Il campanile della Cattedrale di Volterra rifondato nel 1493: architettura, epigrafia, topografia, committenza (con qualche aggiunta documentaria)*

Storia e Paleografia

Barsi Filippo, *Irish Citizen (1912-1914): la nascita del femminismo socialista irlandese tra suffragismo e questione sociale*

Patti Danila Pia, *La politica economica del primo governo Thatcher*

Stefan Paula, *L'Inquisizione spagnola e i processi per bigamia contro le donne*

Nuovi allievi del corso di perfezionamento

Filologia Romanza e Italiana Digitale (FROID)

Adinolfi Renata

Casuscelli Angela Estelle

Coppola Angelica

D'Aniello Marialaura

Malerba Serena

Paccès Federico

Radaljac Lena
Scarpellini Stefano

Filosofia

Bussotti Michelangelo
Ferri Lapo
Franchini Stefano
Lo Piccolo Maria Giuliana
Turati Gabriele
Zali Alberto

Italianistica e Filologia moderna

Cattani Ada
Lupinetti Diego
Masciotti Beatrice
Micheletti Francesca
Puca Samuele
Romei Andrea

Scienze dell'antichità

Capurro Marco
De Cinque Lorenzo
Flocco Luca
Guillot Jessica Coralie Aurelie
Nafissi Giulia
Tosi Maria Beatrice

Storia

Barsi Filippo
Correggia Riccardo Abram
Fiorentini Raffaele
Giuliano Ariel
Schiaffino Federica
Tosi Maddalena

Storia dell'arte

Bogazzi Alessio
Leonessi Veronica
Luccarelli Erminia
Mannai Raffaele
Nerin Inga

Tesi di perfezionamento

- Benenati Stefano, *Il Roman d'Alexandre in prosa francese. Storia della tradizione e edizione critica*
- Boscarello Samuel, *Il laboratorio sociale europeo. Reti transnazionali e pratiche locali del movimento cooperativo (1848-1895)*
- Bosco Filippo, *Drawing and conceptualism. Paradigms, practices, and international exchanges in Italy (1969-1979)*
- Burgio Davide, *A Theory of Literary Plot Twist*
- Croce Rosario, *Constitution and Social Structures. Revisiting the Phenomenological Approach to Social Reality*
- Della Fontana Aris, «Non è più tempo di stare in innazione». *Economia politica e riforme nella Venezia del secondo Settecento (1759-1791)*
- Esposito Bianca Maria, *Martirio e sovranità. La figura del martire nel dibattito novecentesco sulla teologia politica (1922-1987)*
- Flamigni Matilde, *Vulnerable Freedom(s). Slavery, Diplomacy, and the Law in the Caribbean Age of Abolition (1807-1868)*
- Fu Yaliang, *Tradurre il Rinascimento europeo in Cina: il Jifa 記法 (Trattato della memoria locale) di Matteo Ricci e altre occasioni di dialogo tra Oriente e Occidente*
- Giardini Alessandro, *La meraviglia e il meraviglioso nella letteratura ellenistica*
- Landi Marco, *Giovan Battista Marino, Egloghe. Edizione critica*
- Lanzafame Andrea, *Interrogation sur l'Art pauvre: Le reazioni francesi all'Arte povera 1969-1981*
- Lovison Giulia, «Nephandissima maledictaque secta strigiarum»: fra' Modesto Scrofeo e la caccia alle streghe di Sondrio
- Luporini Valentina, *On the Nature of Impure Sets. A Defense of Abstractness*
- Magnaghi Virginia, *La pittura di paesaggio nell'Italia tra le due guerre*
- MENOZZI Andrea, *Studio della tradizione dei Miracles de Nostre Dame di Gautier de Coinci, con edizione critica dei miracoli di Laon*
- Molinaro Francesco, *Tra fisica e metafisica: la causalità divina nell'aristotelismo del Cinquecento*
- Monateri Francesca, *L'estetica di Carl Schmitt*
- Moreno Heredia Jorge Ignacio, *Jura seu instituta: Law as institution in Spinoza*
- Moresco Andrea, *Le istituzioni della moltitudine. Diritti comuni, modelli sociali e conflitto nella filosofia politica di Spinoza*
- Napoli Adriano, *L'arredo liturgico fisso nelle cattedrali normanne di Sicilia*
- Patarroyo Vega Jose Luis, *Crocifissi lignei tra Medioevo e Rinascimento: un repertorio di opere a Roma e nel Lazio*
- Ranno Alessio, *Pindar's Corinth. Tradition, poetics, reception*
- Sarcone Germano, *Culture artistiche arcaiche dell'Alto Egeo (XI-VI sec. a.C.). Uno studio di geografia dell'arte*

Scognamiglio Federica, Ignatii Diaconi Carmina iambica. Pseudoignatiana. *Introduzione, testo critico, traduzione e commento*

Sessolo Federico, *L'alleanza dello spirito. Giuseppe Antonio Borgese e la famiglia Mann (1938-1952)*

Tioli Eleonora, *The Religious Landscape of Medieval Asia in European Travelogues (13th–15th centuries)*

Tommasi Alessia, *Il volgarizzamento del De mulieribus claris di Donato Albanzani. Edizione critica*

Vannucci Giulia, *Fictilia simulacra. Corpus delle statue votive del Latium Vetus di età repubblicana*