

[L'EGITTO IN EUROPA]



l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



l'Erasmus

l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

*Consiglio di amministrazione della
Fondazione Biblioteca di via Senato*
Marcello Dell'Utri (presidente),
Giuliano Adreani, Vittore Branca,
Carlo Carena, Fedele Confalonieri,
Maurizio Costa, Ennio Doris, Paolo
Andrea Mettel, Fulvio Pravadelli,
Carlo Tognoli, Giancarlo Vigorelli

Segretario generale
Angelo de Tomasi

Collegio dei sindaci
Achille Frattini (presidente),
Gianfranco Polerani,
Francesco Antonio Giampaolo
Direttore della Fondazione
Claudio Ferri

Comitato di direzione
Carlo Carena (direttore),
Vittore Branca, Guido Canziani,
Michele Ciliberto, Tullio Gregory,
Salvatore Silvano Nigro,
Giancarlo Vigorelli, Maurizio Vitale

Direttore responsabile
Elena Cardani

Segretaria di redazione
Lucia Bagatta

Progetto grafico
FG Confalonieri

Impaginazione
Elena Buffa

Ufficio stampa
Donatella Oggioni

Referenze fotografiche
Archivio Fratelli Alinari, Firenze;
Archivio Scala, Firenze;
Arnaudet/Agence Photographique
des Musées Nationaux, Paris;
AKG/Gilles Mermet, Paris;
M. Beck-Coppola/Agence
Photographique des Musées
Nationaux, Paris; Bulloz/Agence
Photographique des Musées
Nationaux, Paris;
CNAC/MNAM/Agence
Photographique des Musées
Nationaux, Paris; Gianfranco
Fainello, Verona; B. Hatala/Agence
Photographique des Musées
Nationaux, Paris; R.J. Ojeda/Agence
Photographique des Musées
Nationaux, Paris; Angelo Saini,
Milano, Cornelia Suhan, Dortmund;
P. Victor/MAXPPP, Paris;
Alo Zanetta, Lugano; Gerard
Zugman, Oslo

Le immagini alle pp. 90 e 92 sono
pubblicate per gentile concessione
della Fondazione Arena di Verona

Stampa
Mondadori Printing, Martellago (VE)

Fotolito
Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale
Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità
Fondazione B.v.S.

Un fascicolo € 13,00;
arretrati € 18,50;
abbonamento annuo (sei fascicoli)
€ 52,00;
estero € 62,00
ISBN 88-87945-45-4

Spedizione in A. P. 70% CMP
Verona Reg. Trib. di Milano n. 621
del 22/09/2000

Direzione e redazione
via Senato, 12 - 20121 Milano
Tel. 02 77711471- 77711416
Fax 02 76394757
Email: Lerasmo@katamail.com
© 2003 - Biblioteca di via Senato
Edizioni

L'editore si dichiara disponibile
a regolare eventuali diritti per
immagini o testi di cui non sia stato
possibile reperire la fonte

Gli indici saranno forniti al termine
dell'annata

L'EGITTO IN EUROPA	Christian Jacob	UN RÊVE AU BORD DU NIL	4
	Dario Del Corno	LE TRECENTOQUARANTACINQUE STATUE	16
	Guido Canziani	IL PENSIERO DI UN LIBERO PENSATORE	30
	Ernesto Ferrero	CON NAPOLEONE IN EGITTO	42
	Alberto Capatti	VERSO IL CUORE DELLA TERRA	50
	Fernando Mazzocca	UN SECOLO DI EGITTOMANIA	60
	Sergio Perosa	LA 'INFINITA VARIETÀ' DI CLEOPATRA	72
	Gian Paolo Minardi	LA MARCIA DI AIDA	79
	Claudio Marazzini	L'EGITTO NELLA LINGUA COMUNE	86
	Claude Parent	ARCHITECTURE ET RECHERCHE D'UNE ÉTERNITÉ	88
		LE BIBLIOTECHE DI MARIO BOTTA	97
LA MOSTRA	Massimiliana Pozzi Patrizia Piacentini	L'EGITTO IN MOSTRA A MILANO	100
L'INEDITO	Carlo Pedretti	LEONARDO E LA 'FENICE DEGLI INGEGNI'	104
	Claude Schopp	ALEXANDRE DUMAS BICENTENAIRE	112
BIBLIOFILIA	Marta Fattori	IL PELLEGRINO COMENIUS NEL LABIRINTO DEL MONDO	122
L'OSSERVATORIO	Marta Morazzoni	UN MAESTRO DEL RACCONTO	127
	Maurizio Vitta	L'(ESPERIENZA) ESTETICA NEL (DEL) QUOTIDIANO	129
	Paolo Bosio	LA LEZIONE DI PETER BROOK	132
	Carmelo Di Gennaro	MEDEA ELETTRONICA	135
	Marco Carminati	A TU PER TU COL FARAONE	138
I CAPOLAVORI DELL'OCCIDENTE	Laura Pariani	MOBY DICK	140
GENIUS LOCI	Erasmus da Rotterdam	ORIGINE DI UN DETTO 'EGIZIANO PORTAMATTONI'	145
	I collaboratori		148

UN RÊVE AU BORD DU NIL

Une visée universelle de la culture: et aujourd'hui?

PAR CHRISTIAN JACOB

L'ANTIQUE bibliothèque d'Alexandrie reste associée à un désir et à un rêve. Un rêve à la fois royal et humain. Démétrios de Phalère, un philosophe d'Athènes, aristotélien et dirigeant politique victime des aléas de l'histoire, les a fait naître à l'oreille de Ptolémée Ier, ce général d'Alexandre le Grand qui, après la mort du conquérant, reçut en partage le pays d'Égypte. Réunir tous les livres de la terre, ici et maintenant, en ce lieu. Faire du palais, de la ville, de la dynastie qui se fonde, les dépositaires d'une mémoire. Faire d'Alexandrie, cette ville nouvelle aux marges de l'Égypte à la



si haute antiquité, le lieu de mémoire par excellence, à la fois le tombeau d'Alexandre et l'archive de la littérature et de la culture grecques, ou plutôt, l'archive de la littérature et de la culture tout court, des Grecs et des autres...

Mille arrière-pensées ont façonné la tradition historiographique qui nous a conservé la mémoire de ce désir et de ce rêve. Entre Grecs et Latins, entre païens et chrétiens, entre Juifs, Syriques et Arabes, se transmet et se redéfinit la mémoire d'une mesure: le désir de maîtriser la trace de tout ce qui, de beau, de savant, d'inspiré, de sage, a été un jour écrit dans le monde des hommes¹. Le projet lui-même et les flammes supposées l'avoir englouti, à l'aube de l'Empire romain, se reflètent à n'en plus finir dans le labyrinthe de miroirs déformants qu'est l'historiographie antique². Mais de la bibliothèque elle-même, nous avons tout perdu. Comment nous représenter sa configuration matérielle ? Comment imaginer le va-et-vient des scribes et des savants, venant retirer ou ranger les rouleaux sur les étagères où se thésaurisaient les cultures du monde ? Comment retrouver l'atmosphère du Musée d'Alexandrie, où l'élite intellectuelle et lettrée se partageait les faveurs du roi³ ? Comment circulaient les livres ? Qui était chargé

Vasilij Polienov
(1844-1927), *Le Nil* ;
huile sur toile.
Moscou, Galerie d'État
Tret'jakov



de les ranger, de les enregistrer, et selon quels critères ? Les savants pouvaient-ils se promener rouleau en mains dans les jardins ou à l'ombre d'une colonnade ? Quels désirs éveillait la collection chez les poètes, les grammairiens, les philologues, les érudits et les scientifiques admis à en approcher les richesses ? Lisaient-ils seuls ou collectivement, silencieusement, en murmurant ou à haute voix ? Comment travaillait-on, au quotidien et dans l'humilité des tâches techniques et matérielles, à enregistrer l'afflux de papyrus écrits, achetés, confisqués, volés par l'administration royale, ses courtiers en bibliothèques et ses douaniers qui, dit-on, prélevaient les livres à bord des bateaux entrant dans le port pour les faire copier ? Il nous faut imaginer une activité fébrile de scribes, de commis chargés des stocks de rouleaux de papyrus vierges, d'artisans spécialisés dans la réparation des vieux rouleaux troués ou déchirés... et nos lettrés et grammairiens scrutant les rayonnages, en quête de nouvelles découvertes...

La bibliothèque d'Alexandrie témoigne d'un moment historique particulier, où une élite dirigeante, transplantée par les hasards de l'histoire dans une terre étrangère, l'Égypte, tente de répondre aux questions suivantes : qu'est-ce qui, dans l'héritage culturel constitutif de mon identité, dans l'horizon de langue, de représentations et de valeurs où s'enracinent mes origines, mes croyances, mes valeurs et mes certitudes, peut être mobilisable et exporté, transplanté dans une terre lointaine ? Certes, la question n'est pas entièrement nouvelle : elle se posait à chaque étape de la colonisation, quand les Grecs quittaient les cités-mères pour fonder de nouveaux établissements, sur les côtes de la mer Noire ou de la Méditerranée occidentale.

*Iside 'du Phare',
II^e siècle après J.-C.;
verre bleu,
2,56 x 2,15 x 0,37 cm.
Vienne,
Kunsthistorisches
Museum*



La cité d'Alexandrie perpétue, à certains égards, cette tradition de fondation coloniale, notamment par l'urbanisme rationnel qui présida à l'établissement de son plan. Mais le contexte cependant est différent. Les choix stratégiques du fondateur, Alexandre, et de ceux qui prirent possession de la ville, étaient guidés par d'autres motivations, d'autres questions.

Comment, en tant que fondateur grec d'une dynastie royale, puis-je être à la fois le roi des commencements et de la transmission ? Comment, grâce aux livres, puis-je faire un centre de culture d'une fondation marquée d'une double marginalité par rapport au berceau de l'hellénisme, une ville en Egypte fondée par un Macédonien ? L'écart spatial se double d'un écart temporel, le geste de création de la bibliothèque traçant la frontière entre un passé patrimonial et le présent de son inventaire, de sa collection, de sa thésaurisation. La bibliothèque d'Alexandrie est inspirée par le rêve d'une captation symbolique de l'héritage culturel de l'hellénisme et de ses effets identitaires au profit de la nouvelle dynastie. Mais cet héritage n'est pas un tombeau inerte. Il est un foyer irradiant.

Si l'épicentre de la bibliothèque, dans sa matérialité et son organisation, a disparu, en revanche, des cercles concentriques permettent de repérer son impact, immédiat ou différé, sur les manières d'écrire, de lire et de penser, sur les champs de savoir et les genres littéraires.

Certes, le livre grec n'est pas né à Alexandrie. Athènes, comme d'autres cités, de l'Ionie à la Grande Grèce, avait aussi ses lecteurs. Mais il y a néanmoins un seuil important entre le manie-ment occasionnel de quelques livres au sein d'une culture à prédominance orale, et le fait de travailler dans une bibliothèque conçue comme un horizon intellectuel englobant. Les formes du travail intellectuel varient en conséquence, et on peut à cet égard comparer les styles d'écriture philosophique de Platon et d'Aristote. Le premier a privilégié la forme du dialogue, un simulacre d'oralité reposant sur une écriture dense et qui, selon certains, s'inspirait des mimes de Sophron⁴. Les citations littéraires émail-lant les dialogues suggèrent certes la lecture et la mémorisation des poètes, mais Platon n'appuie pas son écriture philosophique sur

Jean-Baptiste de
Champagne,
*Ptolémée II
Philadelphe
s'entretenant avec des
savants juifs et se
faisant expliquer la
Bible des Septante
dans la bibliothèque
d'Alexandrie*, 1673;
huile sur toile,
245 x 377 cm.
Châteaux de Versailles
et de Trianon





l'exploitation méthodique d'une bibliographie, même si des traditions postérieures l'accusent de plagiat. Aristote, surnommé 'le lecteur', semble en revanche avoir bâti une part importante de son travail sur l'examen critique des sources antérieures, réunies, comparées, mises en jeu comme autant de réponses provisoires à des questions philosophiques, permettant d'atteindre la vérité en les dépassant. La bibliothèque fut au coeur de la pratique philosophique et savante d'Aristote et de ses élèves: à la fois corpus de sources, collection de référence enrichie par les textes de travail produits dans l'école (recueils, compilations...) et les écrits d'Aristote lui-même.

Entre la bibliothèque d'Aristote et la bibliothèque des Ptolémées à Alexandrie, la filiation est avérée. Mais un seuil quantitatif est franchi entre la bibliothèque personnelle d'Aristote et une bibliothèque de palais, à laquelle la nouvelle dynastie consacrait des moyens considérables. La bibliothèque de travail de l'école philosophique, vouée à nourrir l'œuvre du maître et de ses élèves, de-

*Relief des scribes,
XVIII^e dynastie (XVI^e
siècle avant J.-C.);
24 x 31,5 cm. Florence,
Musée Archéologique*



vient à Alexandrie une bibliothèque à la visée universelle, rendant possible une multitude de projets savants et intellectuels. La grammaire, la philologie, la géographie, la lexicographie, le commentaire littéraire, le traité érudit, la recombinaison de notes de lectures selon des principes thématiques, rien de cela n'est né à Alexandrie. Mais ces différentes pratiques et disciplines y prennent un essor nouveau, du fait de l'ampleur de la collection de livres. Elles donnent lieu à une littérature savante considérable, où de nouveaux textes et de nouveaux savoirs se fondent sur des bibliographies disciplinaires, sur la critique ou la compilation des sources.

Alexandrie est ainsi l'un des lieux où se constitue un modèle particulier du travail intellectuel, impliquant l'usage de la bibliothèque et le maniement des livres, la lecture et l'écriture, l'exploitation des textes à la fois comme champs de problèmes formels et exégétiques, comme sources documentaires, permettant de prélever, d'assembler, de transformer des informations, de passer du local au global, du particulier au générique, mais aussi comme outils et instruments, puisque des textes peuvent éclairer d'autres textes⁵. Ainsi s'instaure un regard particulier, celui que le lecteur savant porte sur les livres: regard distancié, expert, utilisant différents filtres pour mettre en évidence des questions, des problèmes, des erreurs, des normes, des objets de savoir. De la philologie à la mimésis poétique, de la lexicographie à la cartographie, du recensement des traditions des cités aux collections de paroles édifiantes et de comportements exemplaires, la bibliothèque d'Alexandrie donne une impulsion majeure à la vie intellectuelle de son temps. Encore convient-il de rappeler qu'il s'agit, dans un premier moment, d'une élite savante et



Victor Loret
(1859-1946),
Aquarelles
à inscriptions
hiéroglyphiques de la
tombe de Ramsès IX.
Milan, Università degli
Studi, Département
de l'Antiquité,
Bibliothèque
d'Égyptologie

lettrée, protégée, entretenue et contrôlée par le roi. Et que cette culture du livre comporte aussi sa part d'oralité et de performances, sous forme de lectures publiques, de concours, de spectacles.

Mais au cours de la période hellénistique, les effets périphériques du travail mené au Musée d'Alexandrie se font sentir dans la diffusion des textes et des livres, au-delà des cénacles spécialisés, parmi la population grecque d'Égypte. Certains de ces textes reflètent d'ailleurs le travail critique mené par les philologues-bibliothécaires, et les colonnes d'écriture sont bordées par les signes critiques qui pointaient autant de problèmes formels, structurels ou sémantiques. Callimaque, les grammairiens et philologues dont le travail exégétique affleure dans les scholies de nos manuscrits médiévaux (Zénodote, Aristophane de Byzance, Aristarque), le géographe Strabon et Pline l'Ancien, Denys d'Halicarnasse et Plutarque de Chéronée, Aulu-Gelle et Athénée de Naucratis, Diogène Laërce et Galien de Pergame : les auteurs anciens qui se réclament plus ou moins explicitement de ce modèle ne sont guère lus aujourd'hui que par les spécialistes des littératures grecques ou latines.

Pourtant, ces témoins et ces acteurs, proches ou lointains,

des nouvelles formes du travail savant permis par la bibliothèque d'Alexandrie et celles qui lui ont succédé, en Orient comme en Occident, nous invitent à réfléchir sur la nature, la finalité, les instruments de nos propres pratiques intellectuelles. A quoi servent les bibliothèques aujourd'hui ?

L'une des leçons de l'antique bibliothèque d'Alexandrie réside dans la dialectique entre le projet politique et onirique de maîtriser tous les savoirs du monde par l'accumulation de leurs supports matériels, et le pragmatisme des lecteurs et des savants, qui furent conduits à exploiter ces gisements. Les bibliothèques d'aujourd'hui ont re-



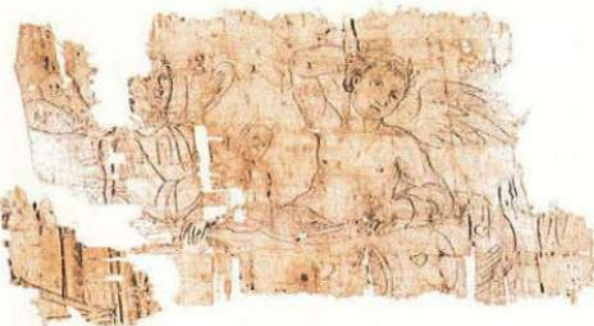


noncé depuis longtemps au rêve de l'exhaustivité. L'universalité ne résulte plus de l'accumulation, mais de la sélection et d'une cartographie permettant aux nouveaux navigateurs de se repérer sur les mers de l'information. Les bibliothèques s'imposent comme des pôles de cohérence, à la fois lieux de conservation et de transmission des héritages du passé, et lieux d'authentification et d'autorité éditoriale dans l'accès aux sources et aux données. Le rêve alexandrin d'un lieu de mémoire totalisant et exclusif s'est métamorphosé en une nouvelle utopie, celle d'une hyper-bibliothèque composée de toutes les bibliothèques matérielles et immatérielles de la planète. Mais le navigateur, exposé aux risques de submersion ou de dérive indéfinie, a plus que jamais besoin de repères, de balises et de phares.

Les nouvelles technologies de l'information redéfinissent la géographie du savoir, le rapport du local au global, la notion même de pôle de culture. Les métamorphoses du texte, dissocié du support imprimé qui en assurait la fixité et la clôture, redéfinissent le partage entre lecture et écriture, et rendent nécessaire l'avènement de nouveaux savoir-faire éditoriaux et d'une nouvelle philologie. L'accès en temps réel aux archives écrites et audio-visuelles, le développement des bibliothèques numériques, les nouveaux instruments de la lecture assistée par ordinateur modifient aussi profondément l'ergonomie du travail savant. Les mutations en cours auront-elles un impact non seulement sur les formes de ce travail, mais aussi sur ses contenus, sur ses enjeux, sur son inventivité ? Sont-elles le prélude à de nouveaux questionnements, à des

Correspondance officielle, 25 mars de l'an 84 après J.-C.; papyrus P. Flor. I 92, 20,8 x 16,3 cm. Florence, Musée Egyptien

Compte de denrées et d'objets, s.d. (mais avant le déc. 260 av. J.-C.); papyrus PSI IV 428,65 x 12,5 cm. Florence, Musée Egyptien



Amour et Psyché,
II^e siècle après J.-C.;
papyrus PSI VIII 919,
25 x 15 cm. Florence,
Musée Égyptien

Texte homilétique,
VI^e siècle après J.-C.;
papyrus PSI VII 759,
28 x 20,5 cm.
Florence, Musée
Égyptien

regards inédits sur nos patrimoines intellectuels et artistiques ? Vont-elles fonder une nouvelle interdisciplinarité, où les chercheurs sortiront du cloisonnement de leurs spécialités pour construire de nouvelles questions et des problématiques transversales, pour reconfigurer le champ du pensable et de l'intelligible ? Les nouveaux accès aux sources, aux informations, aux textes vont-ils faire émerger de nouvelles formes de pensée, d'écriture et de langage ?

Autant de défis auxquels les 'Nouvelles Alexandries'⁶ et leurs lecteurs doivent dès à présent faire face.

¹ Voir L. Canfora, *Il Viaggio di Ari-
stea*, Laterza, Bari 1996.

² Je rejoins L. Canfora pour considérer que lors de la guerre Alexandrine de Jules César, seuls des entrepôts portuaires ont été consumés par les flammes. Le sort de la bibliothèque est lié à celui du quartier du palais royal – le Brucheion – qui a subi des destructions massives lors de la guerre entre Aurélien et la reine Zénobie de Palmyre (270-275 après J.-C.) et, quelques années plus tard, lors du saccage de la ville par Dioclétien. Voir L. Canfora, *La biblioteca scomparsa*, Sellerio, Palermo 1998.

³ Sur la bibliothèque d'Alexandrie, outre les travaux de L. Canfora (voir notes 1 et 2), on pourra se référer à P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, I, Clarendon Press, Oxford 1972, pp. 305-335; C. Jacob, "Navigations alexandrines: lire pour écrire", dans *Le Pouvoir des Bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, M. Baratin et C. Jacob (éd.), Albin Michel, Paris 1996, pp. 47-83; G. Cavallo, "Ambizioni universali e isolamento di una cultura", in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, S. Settis (éd.), 2: *Una storia greca*, III, *Trasformazioni*, Einaudi, Turin 1998, pp. 215-247.

⁴ Diogène Laërce, *Vies des Philosophes*, III.18.

⁵ Comme étapes préparatoires au projet d'une histoire comparée des pratiques savantes et lettrées, voir L. Giard et C. Jacob (éd.), *Des Alexandries I. Du livre au texte*, Bibliothèque Nationale de France, Paris 2001; C. Jacob (éd.), *Des Alexandries II. L'art de lire*, ibid. 2002 (sous presses).

⁶ Voir M. Melot (dir.), *Nouvelles Alexandries. Les grands chantiers de bibliothèques dans le monde*, Cercle de la Librairie, Paris 1996.

SOMMARIO

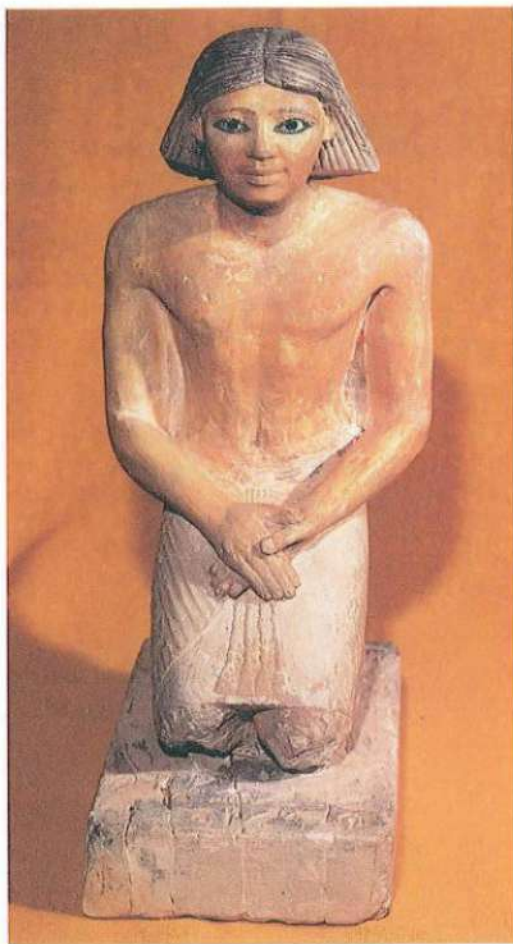
L'antica biblioteca d'Alessandria d'Egitto fu il frutto di un sogno, d'un filosofo e d'un faraone, di costituire il deposito di tutta la memoria della grecità e l'archivio di tutta la sua letteratura; la rassegna di tutto il bello e il colto creato dai poeti e dai sapienti.

Ma anch'essa, come una buona parte del patrimonio che conteneva, è per noi andata perduta, sì che più che averne conoscenze ci poniamo interrogativi su come fosse, come funzionasse fra scrivani e lettori, cultura e politica; sui suoi ambienti e i suoi frequentatori, sull'amministrazione, sulle acquisizioni, i depositi, le trascrizioni dei volumi che vi affluirono: papiri, pergamene, tavolette, e sul modo come vi affluirono. La biblioteca alessandrina, pur nella collocazione in una città nuova e non centrale, è certamente l'emblema di un tipo di cultura più cosmopolita e variegata delle precedenti, quelle classiche. Sulla scia delle conquiste e degli ideali di Alessandro Magno, essa si estende dalle coste del Mar Nero e dalle sponde dell'Africa fino all'estremo occidente dell'Europa. Scomparso l'edificio e le sue strutture materiali, rimane il simbolo e il motore di nuovi sistemi e forme intellettuali, fondati sull'uso del libro; e dunque di una cultura critica, dotta.

Il libro non è nato ad Alessandria, ma lì, scomparsa la tradizione e con un enorme ampliamento di un uso fino ad allora ristretto, si è stabilito come strumento di trasmissione della letteratura e della scienza, di lettura personale e riflessiva. La grammatica, la filologia, la geografia, la lessicografia, il commento letterario, il trattato erudito non sono nati ad Alessandria; però vi prendono uno slancio nuovo, grazie alla collezione dei libri e al nuovo ingegno dell'epoca. Ne derivano una letteratura erudita e una scienza moderna.

Intorno alla biblioteca ruotano poi numerose altre attività: cenacoli specializzati, rappresentazioni e letture pubbliche, concorsi e spettacoli. Alla sua direzione si alternano i maggiori ingegni letterari e scientifici del tempo.

Tutto ciò concorre a porre degli interrogativi anche oggi sul nostro lavoro intellettuale, sui suoi mezzi e sui suoi fini. Non abbiamo più quell'ideale, realizzabile, di una cultura universale e di un luogo in cui essa sia esaustivamente concentrata; esso si è metamorfizzato nell'utopia di una iper-biblioteca tecnologica: in cui il navigatore rischia peraltro di naufragare.



*Lo scriba
ingnocchiato,
V dinastia (XXVI sec.
a.C.): calcare dipinto,
alt. 43 cm.
Il Cairo, Museo egizio*

LE TRECENTOQUARANTACINQUE STATUE

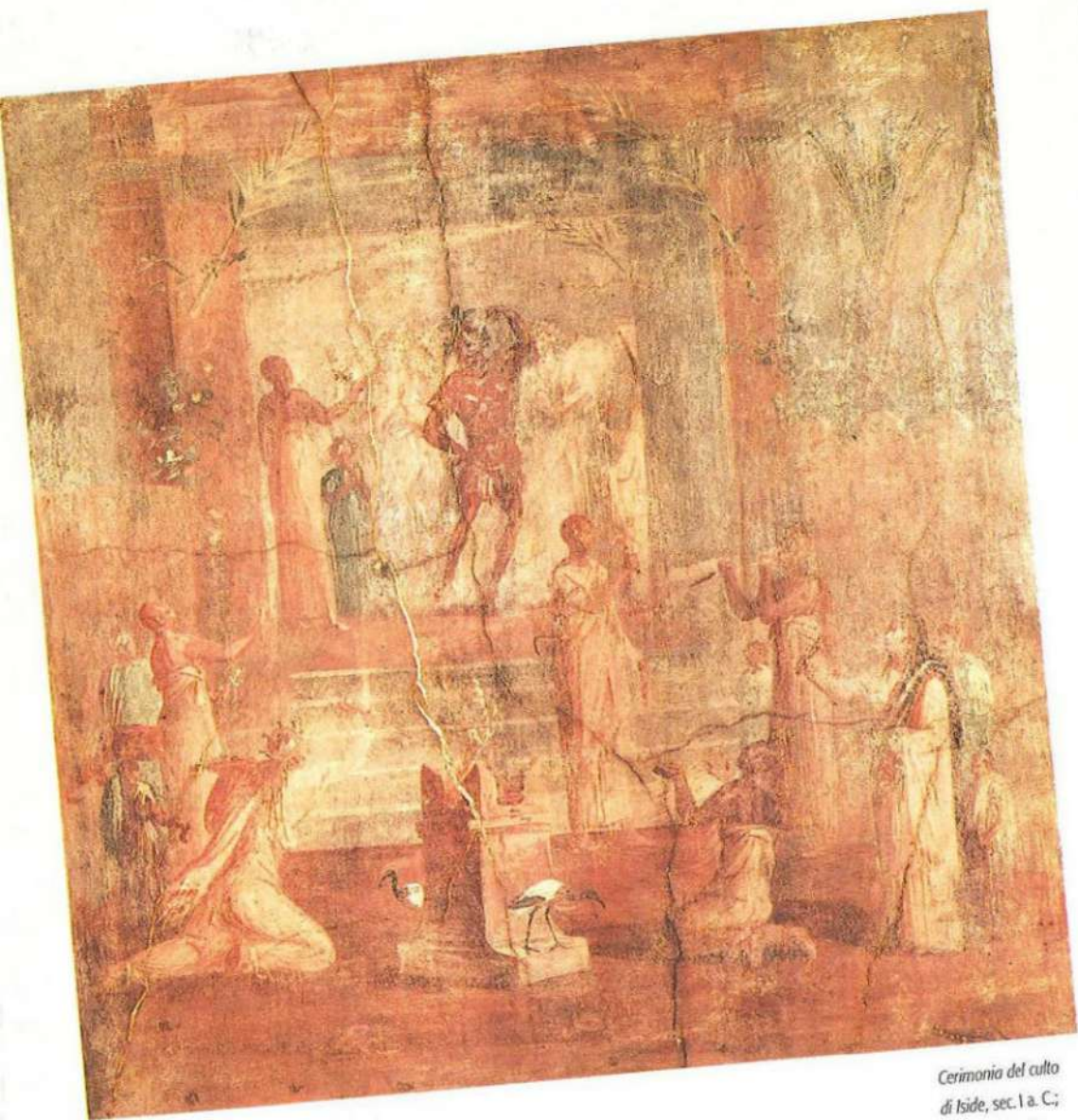
Lo sguardo greco sull'Egitto sapiente e antico, fuori dal tempo

DI DARIO DEL CORNO

È L'ODISSEA a segnalare per esteso la prima notizia dell'Egitto nel mondo greco. Nel canto IV Menelao narra a Telemaco le peripezie che, dopo la caduta di Troia, per otto anni lo trattennero lontano dalla patria; e il suo resoconto si chiude con una lunga digressione sull'ultima avventura che gli toccò nell'isola di Faro, davanti alla costa egiziana: l'incontro con il dio marino Proteo (vv. 347-586). Costui porta un nome greco; tuttavia le sue trasformistiche prerogative gli consentono di assumere l'aspetto di leone e di serpente, di pantera e di cinghiale, oltre che di albero e di acqua: e viene da sospettare che in queste spettacolari metamorfosi traspaia già una conoscenza delle tradizioni egizie, dove era consueto che forme di animali fossero assunte all'ambito divino, sia come divinità in proprio, sia nella figura di altri dèi.

Ma sono due tratti più specifici a siglare l'immagine di Proteo nella memoria del biondo eroe spartano: egli era oltremodo vecchio e altrettanto sapiente, tanto che Menelao lo definisce «il Vecchio Verace» (v. 349). Fino dai primordi epici, l'antichità e la sapienza rappresentano per i Greci i connotati essenziali dell'Egitto: una civiltà che sprofonda le proprie radici nei tempi più remoti, alle origini stesse del mondo, e che possiede compiutamente il sapere più veritiero. Si tratta di due concetti interrelati per la mente greca, secondo un attestato anch'esso presente in Omero (*Iliade*, XIII. 355): «Zeus per primo era nato, e sapeva di più».

In questa duplice nobiltà ed eccellenza sta la causa per cui i



*Cerimonia del culto
di Iside, sec. I a. C.;
affresco. Napoli,
Museo Nazionale*

*Sarcofago di
Cleopatra figlia di
Soter, inizio del sec. II
d. C.; da Tebe,
204 x 62 cm. Londra,
British Museum,
Collezione Salt*



Greci si volsero sempre con passione e fascinazione all'Egitto. Per loro quel popolo che viveva in un territorio immenso sulle rive di un fiume regolato da immutabili ritmi, quei monumenti taciti e sublimi, quella lingua indecifrabile affidata a segni arcani erano il paradigma di un passato sottratto al tempo, incanutito nell'acquisizione di una sapienza che aveva assunto la dimensione dell'eterno. Sull'equazione, o piuttosto sul sillogismo fra antichità, sapienza ed Egitto, i Greci fondavano un'immagine della civiltà egiziana,

che si può comparare al modello ideale che i vegliardi dell'Antico Testamento esprimono nella pittura di Rembrandt: la vecchiaia non è declino e appassimento della materia, bensì segno di un'esperienza e di una meditazione che hanno ormai trasceso il divenire, fissandosi nella forma di una definitiva realtà.

Il mare avvicinava l'Egitto alla Grecia facilitando le comunicazioni via nave, e al tempo stesso separava i due paesi, così da evitare il trauma di guerre e invasioni; e i Greci intrattennero sempre un rapporto privilegiato con la civiltà egiziana, compiacendosi di individuare remote interrelazioni fra le due culture. Il gioco complementare fra differenza e affinità innerva l'imponente sistema di notizie dall'Egitto, che qualche secolo dopo i poemi omerici Erodoto portò in Grecia, sul fondamento di una personale e diretta conoscenza, acquisita in un lungo viaggio. In quest'itinerario gli era accaduto di trovarsi in una situazione che, a distanza di circa mezzo secolo, ripeteva un episodio accaduto a un suo predecessore, il logografo Ecateo. Come ricorda lo stesso Erodoto (II. 143), costui si era vantato con i sacerdoti di Tebe d'Egitto che la sua stirpe risaliva a un antenato divino attraverso sedici generazioni; ma essi gli mostrarono trecentoquarantacinque sta-

tue colossali, che raffiguravano i sommi sacerdoti che si erano succeduti di padre in figlio, affermando che non si conosceva un dio o un eroe da cui la serie avesse tratto origine. Il computo comporta un periodo di circa undicimila anni, senz'altro irreali; ma l'iperbolico aneddoto ribadisce la fondamentale connotazione dell'antichità che distingue il passato dell'Egitto da quello della Grecia: e in tale durata la memoria collettiva vale come garanzia della fondamentale immutabilità di un sistema culturale.

A livello profondo, in effetti, nel raffronto erodoteo si esprime l'opposizione che orienta la storia dei due Paesi: l'immobilità e reciprocamente la trasformazione sono le tendenze che improntano la civiltà egizia e la greca. Al tempo stesso, l'episodio lascia trasparire il significato che il paradigma egiziano assume nel mondo greco. Erodoto vive nel V secolo a. C., quando la Grecia è una civiltà compiuta ma giovane, che colloca la propria realtà nella scoperta di nuovi orizzonti della vita e della mente. La dinamica di una tale espansione comporta tuttavia la necessità di venire controllata; e la sapienza egiziana insegna a comprendere l'energia che irradia dal passato, e che perdura nel flusso del tempo.

Ma l'ammaestramento che Erodoto riporta dall'Egitto è più complesso. Egli raccoglie un immenso repertorio di fatti, tradizioni e usanze, e dedica l'intero II libro del suo trattato a questo mosaico, giustificando l'ampiezza della sua trattazione con l'argomento che l'Egitto contiene un maggior numero di cose notevoli rispetto a tutti gli altri luoghi della terra. Ciò va inteso tanto in senso diacronico, quanto sincronico: l'Egitto si presenta come il serbatoio di

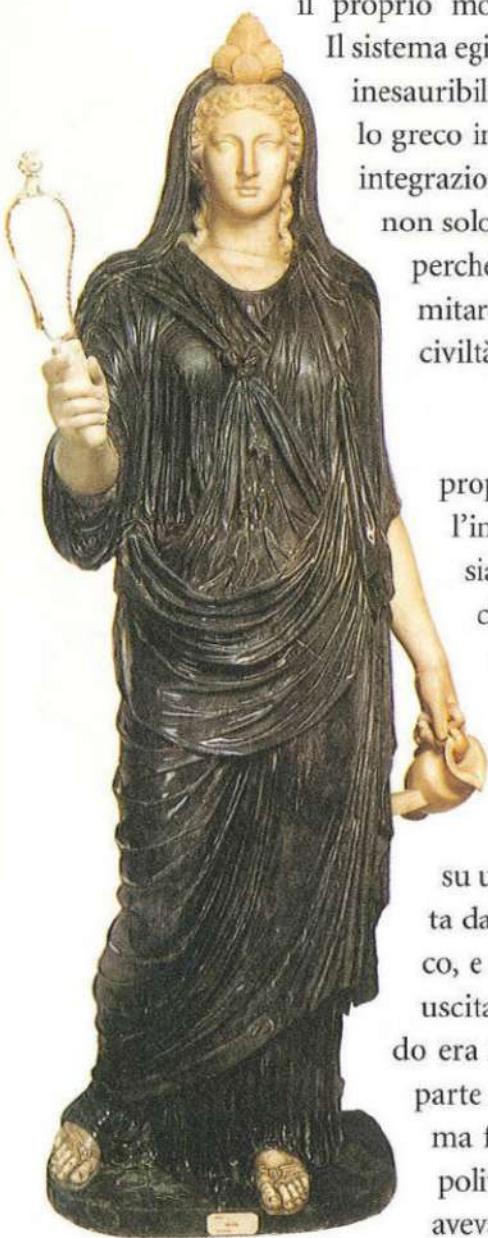
*Statua di Osnide
avvolta dalle spire di
un serpente, fine del
sec. II d. C. (?);
marmo, alt. 157 cm.
Roma, Museo
Nazionale Romano*



un passato immenso, e d'altra parte gli Egiziani vivono in modo differente da ogni altro popolo. Erodoto è consapevole che molti aspetti di questa vita appariranno stravaganti, quando non del tutto illogici, al suo pubblico; ma nel confronto delle usanze egizie con le greche sa ammirare le prime, quando è opportuno. La sua esperienza dell'Egitto lo ha convinto della specificità dei valori propri a ogni singola cultura; ed egli ignora il rozzo errore di chi ritiene che il proprio modo di vita sia superiore a qualsiasi altro.

Il sistema egiziano fa parte dell'esperienza umana nella sua inesauribile complessità, e dunque si combina con quello greco in uno schema che non è di conflitto, bensì di integrazione. È bello e utile sapere le cose dell'Egitto non solo perché sono strane e curiose, ma soprattutto perché la consapevolezza della diversità insegna a limitare l'assolutezza dei valori, che è il rischio delle civiltà avviate verso la paralisi.

Trascorsero altri secoli; e l'impegno di riproporre ai Greci il discorso sull'Egitto toccò all'intellettuale di più vasta e umana cultura che sia vissuto nell'impero romano: Plutarco. Non che il tema fosse mai caduto di moda: come scriverà un romanziere del IV secolo d. C., «ogni descrizione di cose egiziane attrae i Greci più di qualsiasi argomento» (Eliodoro, *Storie etiopiche di Teagene e Calliclea*, II.27.3). Ma Plutarco fonda il suo progetto su una grandiosa utopia: indicare una via d'uscita dalla crisi che aveva attanagliato il mondo greco, e che presto si sarebbe estesa a tutta la civiltà uscita dalla matrice dell'Ellade. L'assetto del mondo era mutato; e sia l'Egitto che la Grecia facevano parte dell'impero di Roma, nel quadro di un sistema fondato sulla nuova dimensione del cosmopolitismo. La decadenza delle culture nazionali aveva inciso soprattutto sulla Grecia, afflitta da una



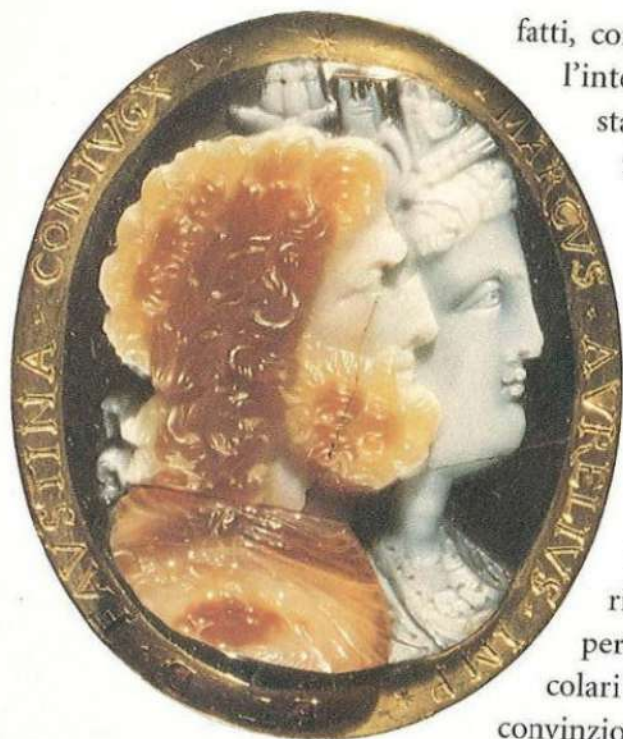
sorta di crisi della ragione, in cui si rifletteva il tramonto di una colaudata egemonia culturale. Peraltro, la civiltà greca non poteva dimenticare la forma intellettuale del proprio sapere; e Plutarco tentò la carta estrema di istituire un discorso razionale sull'irrazionale, avventurandosi nel territorio simbolico dell'antica religione egizia.

Nacque così uno dei più affascinanti e complessi opuscoli dei *Moralia* plutarchei, un saggio in forma aperta e asistematica che porta il titolo *Iside e Osiride*, la coppia divina che nel segno del reciproco amore aveva subito la sofferenza del corpo e dell'interno. La loro storia rappresenta l'immagine della condizione umana, nella polarità drammatica e inevitabile della vita e della morte; ed è questa dimensione a distinguerli dagli dèi greci dell'età di Plutarco, ridotti ormai a nomi che sopravvivevano come curiosità erudite, o tutt'al più come tranquillizzanti residui della tradizione. Ma gli dèi egiziani conservavano l'energia dei simboli in cui l'uomo colloca la sua aspirazione a sopravvivere, e a trovare una ragione per i propri patimenti. Plutarco comprese che in questa persuasione stava la fede incrollabile degli Egiziani nelle figure soprannaturali che i loro antenati di un'età remotissima avevano creato; e commisurò a fondo quel senso della realtà del divino che i Greci avevano perduto.

È ancora il fascino dell'Egitto come testimone delle origini del mondo ad agire sulla mente greca; ma esso ha assunto la voce della nostalgia, di un'inconfessata irrequietezza del presente, che si volge a ciò che è lontano nello spazio e nel tempo per organizzare l'esistenza entro un quadro dove sia ancora possibile trovare delle certezze: come quelle che, seppure intrecciate alla problematica ambiguità del reale, offriva una volta il mito. Al tempo stesso, Plutarco è condizionato dalla cultura greca, che gli impedisce l'abbandono definitivo dei suoi sistemi di pensiero; ed egli riveste l'universo religioso egiziano con le strutture della filosofia. Il suo obiettivo non è l'informazione sui

Statua di Iside,
sec. I a. C.; granito
nero, alt. 172 cm.
Monaco, Staatliche
Sammlung Ägyptischer
Kunst





fatti, come era stato per Erodoto, bensì l'interpretazione dei significati che stanno al fondo dei fenomeni. Le tradizioni egizie sono indizi di un modo diverso di intendere le cose divine, in cui si riflette una sostanziale identità. In questo percorso Plutarco ritrova una sostanziale consonanza tanto con il suo predecessore, quanto con l'idea che per un certo tempo apparve come il connettivo del cosmopolitismo imperiale: la tolleranza, che invita a superare il divario delle usanze particolari per affermare il diritto delle convinzioni a coesistere, nel segno della fondamentale unicità della condizione umana.

Verrebbe da chiedersi quale fosse la traccia inversa, ossia l'immagine della Grecia nella civiltà egiziana: ma la carenza di testimonianze non consente di avanzare attendibili risposte. Resta tuttavia il fatto che fu la terra d'Egitto a svolgere un ruolo determinante nella conservazione e nella trasmissione della letteratura ellenica, oltre che nella continuità di una produzione originale. Durante l'ultima, lunga fase dell'indipendenza egiziana, fu la dinastia dei Tolemei a regnare sul Paese; e Alessandria subentrò ad Atene come epicentro della cultura greca. Tolemeo I Soter, il fondatore della nuova dinastia, aveva intuito i vantaggi d'immagine che al suo regno sarebbero venuti dall'istituzione di un centro intellettuale, dove si coagulasse quel senso d'unità nazionale che il mondo greco riconosceva nella propria cultura; e di conseguenza promosse un consesso permanente di studiosi dediti alla ricerca filologica e letteraria, che aveva nome Museo. A questo era annessa una Biblioteca, dove i Tolemei raccolsero l'immenso patrimonio librario della tradizione greca. La sistemazione critica di que-

*Serapide e Iside, sec. I
a. C.; sardonice a
colori nero, bianco e
rossiccio, montatura in
oro del sec. XVI con
iscrizione: Marcus
Aurelius Imperator et
Divae Faustinae
coniugis, 3,9 x 3,2 cm.
Vienna,
Kunsthistorisches
Museum*

sto materiale culminò in una serie di edizioni, destinate ad assumere un valore esemplare, e in un complesso altrettanto imponente di commentari e di sussidi eruditi; e di questo lavoro si alimentò la diffusione e la permanenza della letteratura greca. I Tolomei erano d'origine greca; ma può darsi che la loro iniziativa risentisse anche di un fermento essenziale della loro terra d'adozione: il senso e il culto per l'antichità e per la sapienza.

Iside-Fortuna
(e *Horus?*), sec. I d. C.;
affresco, 72 x 86 cm.
Napoli, Museo
Archeologico
Nazionale





Biblioteca
di via Senato
FONDAZIONE



Egitto

Dalle piramidi ad Alessandro Magno

5 dicembre 2002
18 maggio 2003

Fondazione
Biblioteca di via Senato
via Senato, 14

Tutti i giorni ore 10-18
giovedì 10-21
lunedì chiuso

Per informazioni
Tel. 0276215318-324
Fax 02782387

In collaborazione con
Società Cooperativa
Archeologica

Patrocinata da
Comune di Milano
Settore Cultura e Musei

Si ringrazia
Fondazione Cariplo
RAS, Riunione Adriatica di Sicurtà
Publitalia '80



IL PENSIERO DI UN LIBERO PENSATORE

*John Toland contro le superstizioni,
i culti e la magia*

DI GUIDO CANZIANI

NEI testi libertini, che dalla prima metà del Seicento prendono a circolare, a stampa o manoscritti, nella *république des lettres* europea, le antichità egizie vengono spesso evocate come un momento della cultura nel quale è accaduto qualcosa di decisivo. I libertini criticano la religione in generale e le grandi confessioni in particolare: ne denunciano la natura politica e le considerano escogitazioni contrarie alla ragione, dettate dai disegni di sopraffazione dei 'legislatori' e dei sacerdoti. Per un platonico cristiano come Marsilio Ficino, l'Egitto era stato uno dei centri d'elaborazione della *prisca theologia*, patria del divino Ermete Trismegisto, culla dell'astrologia e della magia, terra di saperi sacri. Agli occhi di molti tra i libertini, l'immagine muta: diviene il luogo in cui una raffinatissima civiltà pagana comincia a elaborare, da un lato, i primi abbozzi di una conoscenza scientifica e, dall'altro, riti e liturgie, nei quali si forma Mosè, il primo 'legislatore' della tradizione giudaico-cristiana. Insieme a Cristo e a Maometto, Mosè diventa il bersaglio di un trattatello circondato da una fama inquietante e vastissima tra devoti e miscredenti, noto ai più solo per un titolo sin troppo chiaramente allusivo, che in latino o in francese suonava: *Trattato dei tre impostori*¹. Vi si sosteneva una tesi già affacciata da altri: che cioè l'opera di Mosè, il mago egizio², era stata variamente proseguita dal Nazareno, il quale «non ignorava né le massime né la scienza degli Egiziani»³, e dal profeta dell'Islam, accomunati, i tre, nella promozione dell'impostura.

Il *Traité* settecentesco ribadiva in tal modo quanto era stato più ampiamente argomentato, a metà Seicento, dall'anonimo estensore del *Theophrastus redivivus*⁴: per entrambi l'identità vera e sola degli uomini sta nell'universalità razionale che dovrebbero saper esprimere, non nel coacervo di credenze inverosimili che i sacerdoti delle diverse confessioni pretendono di imporre al volgo; di qui l'elitarismo libertino, che senza contraddire il riconoscimento dell'universalità della ragione, ne constata, sul piano dei fatti, la limitatissima diffusione. L'accecamento indotto dalla religione impedisce la corretta percezione dell'ordine naturale. È questo il vero peccato originale: ne segue che fatalmente la storia degli uomini si intrecci con l'errore, secondo una parabola, che è inscritta nelle vicende dei popoli antichi e segnatamente in quella degli Egiziani. I quali, spiega il *Theophrastus*, prima di cadere in un'idolatria *insana ac stulta*⁵, non avevano altri dèi che i corpi celesti, e di qui il grande interesse per lo studio delle stelle. Naturalisti e scienziati, dunque, ma sopraffatti infine, anch'essi, dalla superstizione. In questi testi, l'antica sapienza egiziana non è dunque più la depositaria degli *arcana naturae*, del mistero numinoso che circonda l'uomo e che si offre come l'ambito in cui può svilupparsi l'azione magica; è piuttosto il crocevia nel quale la natura e la ragione subiscono i primi colpi inferti da personaggi che inseguono disegni di dominazione e che perciò fabbricano ideologie intese a dividere gli uomini. A un esotismo denso di riferimenti religiosi e magici subentra un'attitudine smagata verso il sacro e il meraviglioso, che annuncia il razionalismo illuministico e che aggredisce le certezze più consolidate dell'Europa cristiana con una critica capace di aprirsi a prospettive etiche e culturali opposte all'ortodossia. Il fascino esercitato

Nicolas Poussin, *Mosè bambino che calpesta la corona del faraone*, circa 1650; olio su tela, 92 x 128 cm. Parigi, Museo del Louvre

Belbello da Pavia, *La traversata del Mar Rosso*, 1413; Codice Landau-Finaly: miniatura, 21,5 x 14,3 cm. Firenze Biblioteca Nazionale







LETTERS

TO

SERENA:

CONTAINING,

- I. The Origin and Force of Prejudices.
- II. The History of the Soul's Immortality among the Heathens.
- III. The Origin of Idolatry, and Reasons of Heathenism.

As also,

IV. A Letter to a Gentleman in Holland, showing SPINOSA'S System of Philosophy to be without any Principle or Foundation.

V. *Motiva essentialia ad Materiam*; in Answer to some Remarks by a Noble Friend on the *Confutation of SPINOSA*.

To all which is Prefix'd,

VI. A Preface; being a Letter to a Gentleman in London, sent together with the foregoing Dissertations, and declaring the several Occasions of writing them.

By Mr. TOLAND.

Opinionum Commenta delecti Dies,
Naturæ Judicia confirmat. Cic. de Nat. Deor. l. 2.

LONDON;

Printed for Bernard Lintot at the Middle-Temple Gate in Fleet-
street. M. DCC. IV.

John Toland, *Letters to
Serena*, Bernard Lintot,
Londra 1704:
frontespizio

dalla civiltà dei faraoni si fa più sottile, ma non è meno persistente; altre ragioni tornano anzi a ravvivarlo nella rinascita di una concezione finalistica e vitalistica della natura che si sviluppa a fine Seicento in reazione al meccanicismo.

Leibniz è in qualche modo la figura culminante di questa svolta, che in Inghilterra era stata assecondata da una cospicua ripresa del platonismo tra i professori dell'Università di Cambridge e in parte aveva toccato anche Newton. Scienza, religione e politica tornano a intersecarsi nel vivacissimo dibattito filosofico e anche qui un ruolo non trascurabile tocca a figure *borderline*, a pubblicisti e liberi pensatori che si fanno interpreti di posizioni radicali. Tra essi, John Toland.

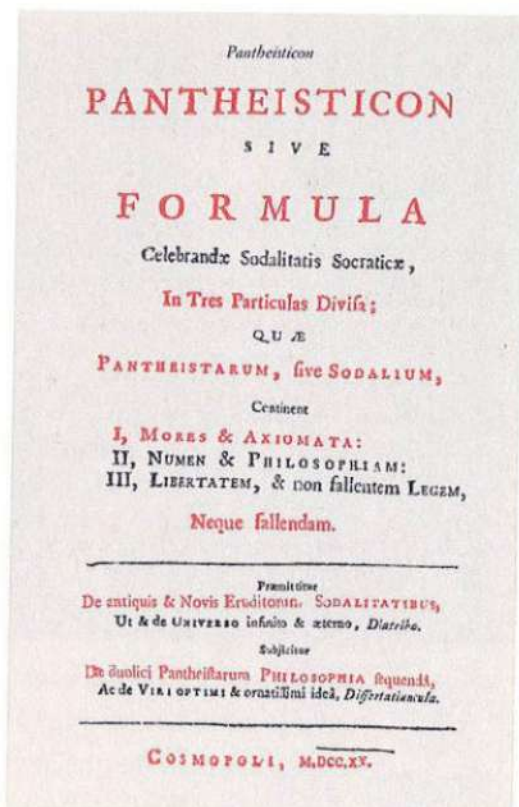
Irlandese convertito al protestantesimo, poi 'panteista' dichiarato (a lui si deve il conio di questo termine, utilizzato a partire dai primi del Settecento e consacrato nel titolo di un libro apparso poco prima della morte, il *Pantheisticon* del 1720), in rapporti conflittuali con John Locke e Anthony Ashley Cooper di Shaftesbury, uomo politico *wigh* e moralista, Toland è autore di un'ampia e discussa produzione, inaugurata con la pubblicazione nel 1696 di *Christianity not mysterious*, immediatamente aggredito da polemiche violentissime e censure ecclesiastiche in Inghilterra e in Irlanda. Grande estimatore del pensiero di Giordano Bruno, i cui dialoghi italiani aveva acquistato nel 1698, si legherà alla regina Sofia Carlotta di Prussia, cui nel 1704 dedicherà le *Letters to Serena*, e a due figure chiave dell'Europa libertina: Eugenio di Savoia, il condottiero imperiale che nella sua principesca residenza viennese andava raccogliendo una vastissima biblioteca brulicante di libri 'empi', e il suo aiutante, il barone di Hohendorf, infaticabile cacciatore di stampe e manoscritti proibiti. Basti dire che delle quattro copie manoscritte del *Theophrastus redi-*

vivus a tutt'oggi conosciute, due erano in possesso di questa singolare coppia di *esprits curieux*.

Nelle *Lettere a Serena*, l'impegno nella lotta contro i pregiudizi e la superstizione – distinta dalla religione in senso proprio⁶ – si integra con la polemica nei confronti della fisica meccanicistica. Al contrario di ciò che pensavano gli eredi di Descartes, la materia non è inerte, ma contiene il movimento come una determinazione essenziale. Nel *Pantheisticon* il materialismo dinamico tolandiano verrà sintetizzato nei termini seguenti: «Infinite sostanze semplici e qualitativamente diverse, ovvero corpuscoli primi di infinite specie, mobili e indivisibili, operano tutte le mistioni di tutte le cose, di cui tali corpuscoli costituiscono la materia eterna, inesauribile ed immutabile»⁷. Altrove, con toni alquanto bruniani, Toland scrive:

Nel tutto [...] nulla perisce, ma la morte dell'uno è la nascita dell'altro e viceversa; e tutte le cose, attraverso una perpetua trasmutazione di forme, e con stupenda varietà e vicissitudine, necessariamente concorrono a comunicare e conservare il bene del Tutto; e girano tutte, per così dire, in sempiterno circolo. [...] Insomma, la forza e l'energia del Tutto, creatrice e regolatrice di tutte le cose, e tendente sempre al migliore dei fini è Dio, che puoi chiamare, se così ti piace, *Mente* ed *Anima* dell'Universo. Anche il famoso, tanto celebrato Museo riteneva che dall'uno si generano tutte le cose, e nell'uno tutte si risolvono⁸.

La distanza dal meccanicismo è davvero abissale; né Bruno, però, né la sapienza egiziana, alla quale il Nolano aveva ricollegato



John Toland,
*Pantheisticon sive
Formula Celebrandæ
Sodalitatis Socraticæ,
Cosmopolis
(= London) 1715:*
frontespizio



Giordano Bruno, in
*Opere di Giordano
Bruno, ora per la
prima volta raccolte e
pubblicate da Adolfo
Wagner, dottore,*
vol. 1, Weidmann,
Lipsia 1830: antiporta.
Milano, Biblioteca di
via Senato

queste tesi, sono ora evocati, se non forse, in maniera molto indiretta, attraverso il cenno all'orfismo su cui il passo si chiude. Ed è appena il caso di aggiungere che gli orientamenti materialistici saranno ancora presentati come il carattere principale delle più antiche dottrine egiziane nell'articolo sulla filosofia degli Egiziani incluso nel quinto tomo dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert⁹.

D'altro lato, per tornare alle *Lettere a Serena* e alla questione della religione, Toland attacca le superstizioni (una categoria che si estende dal paganesimo al cristianesimo così come storicamente

realizzato e in modo del tutto particolare alla confessione cattolica), denunciandone le imposture in base a un principio di razionalità non dissimile da quello che già i libertini avevano fatto valere. L'Irlandese condivide la convinzione che nell'intreccio tra religione e politica, tra le credenze concernenti poteri occulti e superiori e l'esercizio concreto di un potere visibile e materiale – quello dei legislatori e dei re con le loro liturgie – si siano espresse inclinazioni profonde dell'uomo, inclinazioni non sempre commendevoli, e sulle quali sa far leva l'astuzia dei tiranni, ma radicate nella nostra natura. I culti egiziani (Toland si riferisce all'uso di rifiutare la sepoltura tradizionale ai malvagi) godevano di un buon fondamento morale, che andò dissipandosi nel corso del tempo sino a pervertirsi, presso Greci e Romani, in una «favola assurda»¹⁰, a causa delle elaborazioni sempre più artificiose escogitate dai sacerdoti e dai filosofi.

Sviluppando una critica che sembra proprio eccedere i confini di una posizione deistica, l'Irlandese esibisce idee più radicali circa l'origine delle credenze e dei riti religiosi. Se ne occupa prendendo in considerazione i Persiani, i Greci, i Romani, i primi patriarchi ebrei, ma soprattutto gli Egiziani, fra tutti i più antichi¹¹. All'origine stanno il culto dei morti e il tentativo implicito di esorcizzare la corruzione delle cose. Gli Egiziani se ne resero interpreti con una pratica desti-

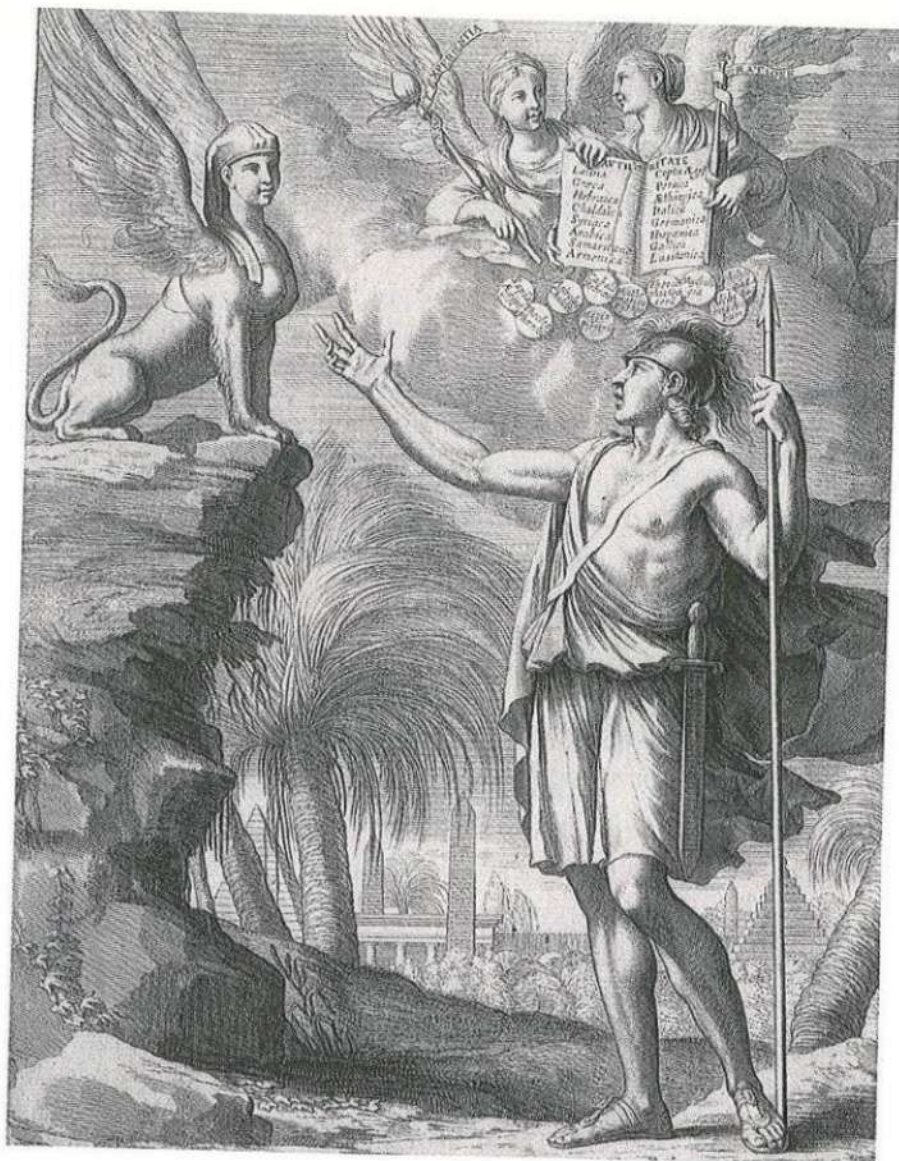
nata a avere grandi e duraturi effetti: quella dell'imbalsamazione e della conservazione dei cadaveri in grotte sotterranee. La conservazione delle spoglie mortali subiva di conseguenza una indefinita dilatazione nel tempo e si svolgeva in *inferi* materiali, i luoghi delle sepolture, posti al di sotto della terra su cui si muovono i vivi, luoghi nient'affatto metaforici, pur se destinati a generare metafore nella mente degli uomini per impulso di una spaurita immaginazione. E nello scenario fantastico che così si produceva, a un inferno si contrapponeva un paradiso: un altro luogo immaginario, che di nuovo trovava spiegazione nelle credenze dei seguaci di Iside e Osiride. I quali usavano infatti compensare la perdita e la dissoluzione fisica dei defunti più amati, attribuendo i loro nomi agli astri e alle costellazioni, a corpi, cioè, imperituri, che si sottraggono all'angosciante friabilità del corpo umano¹². I cieli – si potrebbe dire – narravano così la gloria più o meno effimera degli uomini, non degli dèi, la loro storia e le loro paure. Sulla base di fonti classiche, soprattutto Diodoro Siculo, Toland si accostava alla concezione evemeristica della religione (gli dèi non sono che nostre proiezioni, risultato della divinizzazione degli eroi da parte di comunità che non sanno rinunciare alla loro perdita), una concezione cui anche Bruno si era richiamato nel presentare la propria religione naturalistica, illustrata con esplicito riferimento agli antichi egiziani nello *Spaccio della bestia trionfante*. Dio è dovunque nella natura, in ogni più piccolo frammento delle cose materiali, nel più intimo dell'anima del mondo, diceva Bruno: gli uomini, e alcuni ben più di altri, sono anch'essi tramite della comunicazione del divino e appaiono perciò, a giusto titolo, divini agli altri uomini.

L'Irlandese spiega che la religione corrispondente a quei culti presso gli Egiziani, era «facile» e sobria, «perfettamente adeguata alla semplicità della natura divina, così come l'assenza di distinzioni spaziali e temporali costituiva la migliore espressione del potere infinito e dell'onnipresenza»¹³. È un annuncio della professione di panteismo che più tardi verrà resa pub-

Iside, 1647; incisione, in Filippo Ferroverde, Vincenzo Cartan, *Immagini degli Dei degli Antichi*, Tomasini, Venezia 1674. Milano, Biblioteca Trivulziana



Athanasius Kircher,
Oedipus Aegyptiacus.
 Hoc est universalis
 Hieroglyphicae
 Veterum Doctrinae
 temporum injuria
 abolitae Instauratio,
 Typographia Vitalis
 Mascardi, Roma 1652-
 1654: antiporta



blica, ed è un implicito attacco contro le forme di religione più istituzionalizzate, quelle più immerse nella storia e più legate alla delimitazione spaziale del sacro.

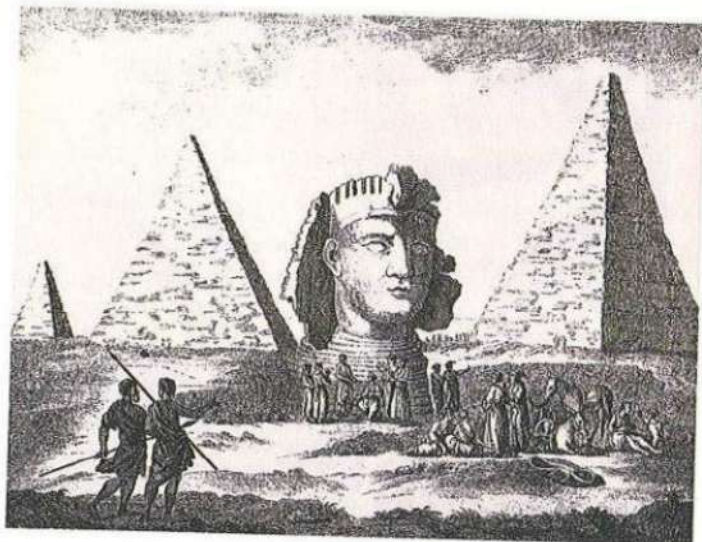
Toland sa che nell'antico Egitto le più varie specie animali erano oggetto di culto e conosce benissimo l'interpretazione che Bruno ne aveva dato. Vera superstizione era per il Nolano non la religione degli Egiziani, ma la fede degli adoratori di un Principio separato nella trascendenza, che si nega alla natura, svuotandola di sé e del senso che essa ha solo in quanto luogo in cui un divino onnipervasi-

vo traspare da innumerevoli segni materiali. Toland, che intende denunciare le mille forme dell'idolatria, non si spinge così innanzi, ma neppure sembra assimilare semplicemente il culto egizio degli animali alle superstizioni degli altri popoli, allorché sottolinea quel che Plutarco e Cicerone ebbero a dirne: secondo il plutarchiano *De Iside et Osiride*, quei riti non ebbero nulla di irrazionale o superstizioso; rientravano invece in una «teologia simbolica», che per un verso rinviava a «cause utili e morali» («non hanno consacrato alcun animale – precisava Cicerone nel *De natura deorum* – se non per l'utilità che ne traevano») e che, per altro verso, non era priva di «qualche eleganza storica o filosofica»¹⁴.

Il discrimine tra la superstizione e una ragionevole attitudine religiosa pare farsi, dunque, sottilissimo, e questa problematicità si riverbera sul rapporto delle credenze religiose con la conoscenza della natura. Per il loro evemerismo *ante litteram*, gli Egiziani, e non i Caldei, appaiono a Toland come gli iniziatori di quell'osservazione dei cieli che ben presto si convertì in un'arte divinatoria:

La divisione del tempo in mesi e settimane, introdotta dagli Egiziani, e le storie che essi intendevano perpetuare con gli astri diedero origine alle principali divinità del paganesimo. Da ciò ebbe inizio in modo molto naturale l'astrologia giudiziaria: infatti il popolo, [...] credendo che quelle divinità fossero in rapporto con i loro sacerdoti, che riteneva potessero prevedere ogni altro segreto così come prevedevano le eclissi, li consultava specialmente a proposito di tutti gli oggetti del suo timore o della sua speranza¹⁵.

A sua volta, l'astrologia giudiziaria si salda, agli occhi dell'Irlandese, all'universo delle credenze e delle pratiche magiche, che sin dai tempi più remoti si radicarono tra le genti. Se Bruno, non senza coerenza, era disposto a recuperare, dell'antichissima sapienza, anche il versante magico, Toland non può seguirlo: la magia ricade interamente nella ciarlataneria, in quella fede senza ragione che porta all'asservimento morale e civile, e all'affermazione del dispotismo prima pagano, poi cristiano.



*Encyclopédie de
Diderot et D'Alembert.
Suite du recueil de
planches sur les
sciences, les arts
libéraux, et les arts
mécaniques,
Pancoucke-Stoupe-
Brunet-Rey, Paris-
Amsterdam 1777:
Antiquités
babyloniennes et
égyptiennes, fig. 2*

Una prospettiva, questa, di espansione del campo della ragionevolezza, che sembra sottrarsi in qualche misura all'elitarismo libertino. L'apertura alle pratiche della ragione richiede comunque prudenza: la storia della violenza intollerante e ottusa, che ha attraversato l'Europa tra Cinque e Seicento nei sussulti di un generale riassetto delle potenze, è lì a dimostrarlo. Non meno indispensabile, per quell'apertura, è però la consapevolezza chiara della differenza che passa tra ragione e sragione, tra l'autonomia di un giudizio che cerca socraticamente di darsi gli strumenti per l'esercizio della critica, e la cecità dell'ignoranza, che ignora se stessa e produce sopraffazioni, affidandosi a ciarlatani, stregoni e talismani¹⁶. Problemi che appartengono alla contemporaneità, per Toland, ma che a suo avviso attraversano tutta la storia, nel passato e nel futuro. Perciò le vicende degli antichi Egiziani, forse più prossimi di noi alla natura ma già in procinto di distogliersene nell'erramento della superstizione, possono assumere un ruolo paradigmatico; e per la stessa ragione bisogna sapersene distaccare, quando si tratti, finalmente, di riflettere e operare sul proprio presente per il proprio futuro.

¹ Sotto questo titolo, di cui si cominciò a parlare prima che davvero esistesse un testo corrispondente, circolarono opere diverse, a stampa o manoscritte, redatte in

francese, in latino e in tedesco. Latina avrebbe dovuto essere la versione originale, attribuita tra Cinque e Seicento agli autori più vari, vissuti in epoche diverse della cri-

stianità: all'origine sarebbe un empio detto pronunciato dall'imperatore Federico II. Del *De tribus impostoribus/Traité des trois imposteurs* si hanno varie edizioni re-

centi. Basti qui segnalare la traduzione italiana curata da S. Berti con a fronte il testo francese del *Traité* apparso a L'Aia nel 1719, ove si riconoscono forti influssi di T. Hobbes e di B. Spinoza (*Trattato dei tre impostori. La vita e lo spirito del Signor Benedetto De Spinoza*, Einaudi, Torino 1994).

² Una fonte autorevole in tal senso era rappresentata da *Atti degli Apostoli*, 7,22: «Così Mosè venne istruito in tutta la sapienza degli Egiziani ed era potente nelle parole e nelle opere».

³ *Trattato dei tre impostori*, cit., p. 121.

⁴ Questo imponente trattato, scritto probabilmente in Francia attorno alla metà del Seicento, è il documento più sistematico del cosiddetto libertinismo erudito. Fu una delle opere 'maledette' del secolo: molto celebre, ebbe però una circolazione apparentemente assai limitata e solo manoscritta. È disponibile in edizione critica: *Theophrastus redivivus*, a cura di G. Canziani e G. Paganini, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze 1982.

⁵ *Theophrastus redivivus*, cit., I, «De Diis» vi, «In quo variis argumentis a vera et naturali ratione insuper petitis nullos esse deos, quales illos leges ponunt, ostenditur, illudque nomen corporibus tantum caelestibus convenire declaratur» (= vol. I, p. 160).

⁶ J. Toland, *Lettere a Serena*, III, «L'origine dell'idolatria e le cause del paganesimo», in *Opere*, a cura di C. Giuntini, Utet, Torino 2002, p. 265: «La religione e la ragione sono ostacoli odiosi per la superstizione e l'errore: e Cicerone osserva che alcuni oracoli cessarono di dare risposte nella sua epoca, perché la gente era diventata meno credula».

⁷ J. Toland, *Pantheisticon*, a cura di O. Nicastro e M. Iofrida, ETS, Pisa 1996, p. 213. Questa edizione, alla quale Onofrio Nicastro attese sino all'ultimo, prima di essere prematuramente tolto alla sua e alla nostra vita, fornisce a fronte l'originale latino. Naturalmente, una traduzione del *Pantheisticon* si trova anche nell'eccellente edizione delle

Opere tolandiane curata ora da Chiara Giuntini, e della quale mi servo per le citazioni dagli altri scritti dell'Irlandese.

⁸ Ivi, p. 151.

⁹ Cfr. «Egyptiens (Philosophie des)», in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1751-1780, rist. anast. Frommann, Stuttgart-Bad Cannstatt 1966, vol. V, p. 438a.

¹⁰ J. Toland, *Lettere*, cit., II, «Storia dell'immortalità dell'anima presso i pagani», 12, in *Opere*, cit., p. 238.

¹¹ Cfr. ivi, III, 1, pp. 249 s. Su questa consolidata opinione dell'estrema antichità degli Egiziani l'autore della già citata voce «Egyptiens» contenuta nel quinto tomo dell'*Encyclopédie*, avanza riserve: «Les Egyptiens voulerent passer pour les peuples les plus anciens de la terre, & ils en imposèrent sur leur origine». Non solo, ma poco oltre si legge: «On vint de toutes les contrées du monde connu chercher la sagesse en Egypte. Les prêtres égyptiens eurent pour disciples Moïse, Orphée, Linus, Platon, Pythagore, Démocrite, Thalès, en en mot tous les philosophes de la Grece. Ces philosophes, pour accréditer leurs systèmes, s'appuyèrent de l'autorité des hiérophantes. De leur côté, les hiérophantes profitèrent du témoignage même des philosophes, pour s'attribuer leurs découvertes. Ce fut ainsi que les opinions qui divisoient les sectes de la Grece s'établirent successivement dans les gymnases de l'Egypte» (*loc. cit.*, pp. 434b-435a). Dove si noterà come sia confermata la formazione egiziana di Mosè, per la verità accostato un po' sbrigativamente ai «filosofi della Grecia»; e come d'altra parte la cronologia sia profondamente modificata o, per meglio dire, dilata rispetto al nostro testo tolandiano, in modo da far emergere una curiosa relazione bidirezionale tra la Grecia e l'Egitto, nella quale finisce con l'essere accentuata la malizia levantina degli «ierofanti» (si veda, al riguardo, anche la voce «Egyptiens, ou plutôt Bohémiens», ivi, pp. 438b-

439a) e la loro dipendenza da quei sapienti greci, che un tempo avevano attraversato il mare per addottrinarsi in terra d'Africa. In verità la voce, scritta dall'abate Edme Mallet, poi prosegue con ampiezza di informazione e toni spesso attenti alla grandezza di quella cultura, pur se non di rado ancora sferzanti (cfr. *infra*, nota 14): in ogni caso il mito sapienziale a lungo tramandatosi attorno all'Egitto pare ormai tramontato.

¹² Cfr. J. Toland, *Lettere*, cit., II, 11, pp. 235 s.

¹³ Ivi, III, 2, p. 250.

¹⁴ Cfr. ivi, 8, pp. 260 s. Molto più critica al riguardo la voce dell'*Encyclopédie*, che sottolinea come l'Egitto sia stato travagliato da crisi interne gravissime, per effetto delle quali «l'indigence et l'esprit d'intérêt engendrèrent parmi les prêtres l'esprit d'intolérance. Les uns prétendirent qu'on adorât exclusivement les grœs, d'autres voulerent qu'il n'y eût de vrai dieu que le crocodile. Ceux-ci ne prêchèrent que le culte des chats, & anathémisèrent le culte des oignons. Ceux-là condamnerent les mangeurs de fèves à être brûlés comme des impies. Plus ces articles étoient ridicules, plus les prêtres y misent de chaleur» (*op. cit.*, p. 437a). L'abate Mallet aggiunge: «L'Egypte fut superstitieuse dans tous les tems; parce que rien ne nous garantit entièrement de l'influence du climat, & qu'il n'y a guère de notions antérieures dans notre esprit à celles qui nous viennent du spectacle journalier du sol que nous habitons. Mais le mal n'étoit pas aussi général sous les premiers dépositaires de la sagesse de Trismégiste, qu'il le devint sous les derniers hiérophantes» (*ibid.*). La forza del condizionamento ambientale – vien da pensare a Montesquieu – unita all'assenza di criteri innati autorizzano a parlare di una costante – ma, par di capire, non originaria, certo non ingenerata – inclinazione alla superstizione degli Egiziani.

¹⁵ Cfr. J. Toland, *Lettere*, cit., III, 4, pp. 253 s.

¹⁶ Cfr. ivi, 4, p. 254.

CON NAPOLEONE IN EGITTO

I sogni, le meraviglie e i risultati della grande spedizione

DI ERNESTO FERRERO

Bonaparte alle
Piramidi, sec. XIX;
ceramica, diam. 38 cm.
Parigi, Musée des
Traditions populaires

QUELLO che fa la peculiarità – spesso dimenticata – di Napoleone Bonaparte, sono le imprese civili che si accompagnano a quelle guerresche: il Codice Civile, la fondazione del Louvre e di Brera, la scoperta dei tesori archeologici dell'antico Egitto. L'alleanza tra scienza e potere era peraltro una prassi consolidata, nata dalle esigenze pratiche della Rivoluzione, che aveva bisogno di tecnologie innovative per meglio combattere i suoi nemici. Come spesso accade, la ricerca era messa alla frusta dalle esigenze belliche. Agli accademici compassati dell'Ancien Régime, inclini alle astratte eleganze della teoria, subentravano i cittadini-scientziati sfornati dalla neonata École Polytechnique, che si occupavano di cose concretissime: aerostati, telegrafi ottici, parafulmini.

Allo spirito dei tempi Napoleone aggiungeva la sua sincera curiosità dell'autodidatta, e la consapevolezza che la *grandeur* e l'autostima d'un Paese passano anche attraverso grandi imprese culturali e scientifiche. In lui si saldavano la capacità di pensare in grande che dovrebbe distinguere i reggitori di Stati, e la genialità del Comunicatore che sa come costruire un'immagine vincente di sé e del suo Paese.

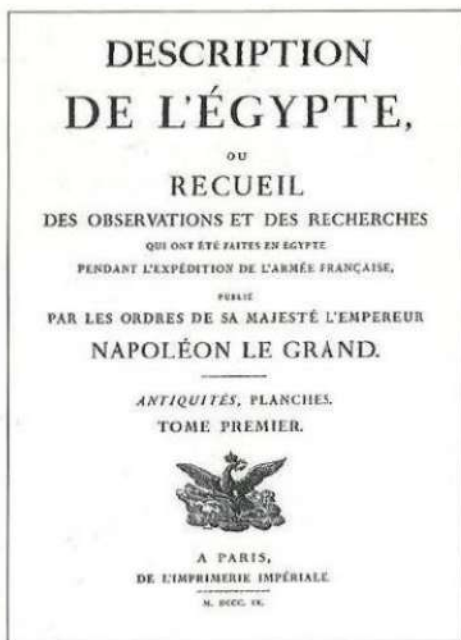
Non s'era mai vista un'armata partire con



un tale corteggio di *savants*. In pochi mesi della primavera 1798 il ventinovenne eroe della campagna d'Italia aveva organizzato in gran segreto una spedizione di 280 navi e 54.000 uomini. Solo pochissimi conoscevano la vera destinazione: l'Egitto, prima tappa d'un attacco agli interessi inglesi che aveva come obiettivo finale l'India. I comandanti militari erano quelli che già s'erano distinti in Italia, come Murat, con l'aggiunta di due popolari generali dell'armata del Reno, Kléber e Desaix. Proprio in Italia Bonaparte aveva creato la commissione incaricata di razziare «oggetti di scienza e d'arte nei Paesi conquistati dalle armate della Repubblica», commissione che aveva lavorato, cioè rubato, con raffinata efficienza. E proprio in Italia il comandante aveva frequentato e apprezzato due scienziati cinquantenni che erano anche amici inseparabili: Monge, pioniere della geometria descrittiva, uno dei grandi matematici del tempo, e il chimico Berthollet, già famoso per i suoi lavori sulle tinte, il cloro e l'alcali.

Incaricati della direzione scientifica della spedizione, i due riescono a coinvolgere personaggi di spicco, quali il matematico Fourier, l'inventore di macchine volanti Conté (di lui si diceva che avesse «tutte le scienze nella testa e tutte le arti nella mano»), il celebre geologo Dolomieu, lo zoologo Saint-Hilaire, i botanici Nectoux e Savigny, e ancora ingegneri, architetti, astronomi, medici, stampatori, orientalisti, pittori e musicisti, attratti dal miraggio dell'avventura esotica e del doppio stipendio. Non mancano i volontari, tra cui spicca un altro cinquantenne ben portante, un protetto di Joséphine, Dominique Vivant Denon, diplomatico, scrittore libertino, incisore, pittore, gran talento organizzativo. Il futuro direttore del Louvre sarà uno degli eroi dell'impresa.

Gli inizi sono dei più scoraggianti: tecnici e scienziati, sbarcati in un paesaggio «di silenzio e di morte» (Denon) si ritrovano pressoché abbandonati a se stessi nel caldo torrido del deserto di luglio,



Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée Française, tome I, Imprimerie Impériale, Paris 1809: frontespizio



flagellati dalla sete e dalle zanzare, braccati dalle bande mamelucche. Scoprono che Alessandria è un borgo maleodorante di seimila anime, che il Cairo è una città miserabile, periodicamente inondata dal Nilo. I militari trattano i *savants* come dei 'preziosi ridicoli', come degli ingombranti *fainéants*. Quando il nemico attacca, si alza il grido: «Asini e scienziati al centro!», s'intende dei 'quadrati' in cui i Francesi erano maestri.

Ma sin dal primo giorno le sorprese non mancano: per esempio la maestosa colonna di Pompeo, di cui i figli dell'Illuminismo

provvedono subito a misurare l'altezza, aiutandosi ingegnosamente con un aquilone: 88 piedi e 6 pollici, cioè 28,75 metri. Prigioniero nel Paese che ha appena conquistato (ad Aboukir ha perso la flotta per mano di Nelson), Napoleone requisisce per sé e per i suoi cari scienziati quattro palazzi signorili, allietati dal profumo degli aranceti, e fonda un Institut d'Egypte, cui dedica le migliori energie. Altri sogghigni dei militari, che chiamano la benemerita istituzione 'la favorita del generale'. La cittadella scientifica gode di una biblioteca, di laboratori di fisica, chimica e meccanica, di un gabinetto di storia naturale, di un osservatorio e di un piccolo museo archeologico, oltreché di una stamperia che sforna un periodico, "La Décade Egyptienne".

A settembre, visita alle Piramidi. Militari e civili ammutoliscono per lo stupore. Monge, esaltato, stima che con cinquant'anni di lavoro ben fatto si può trasformare l'Egitto in un paradiso terrestre, dove i Francesi possono andarsi a godere le loro rendite. Gli scienziati si adattano presto, scoprono il caffè alla turca e il narghilè, si lasciano crescere barba e baffi, comprano schiavetti (semplici 'adozioni', spiegano loro). Mentre Napoleone sogna di tagliare i 160 chilometri dell'istmo di Suez, si susseguono sopralluoghi e rilievi. Le commissioni prendono a disegnare il disegnabile: palazzi e moschee, alambicchi e arcolai, strumenti a corda e ambulanze mobili a dorso di cammello, topi e serpenti, palme dum-dum e templi, basorilievi e capitelli, sculture e oggetti in bronzo.

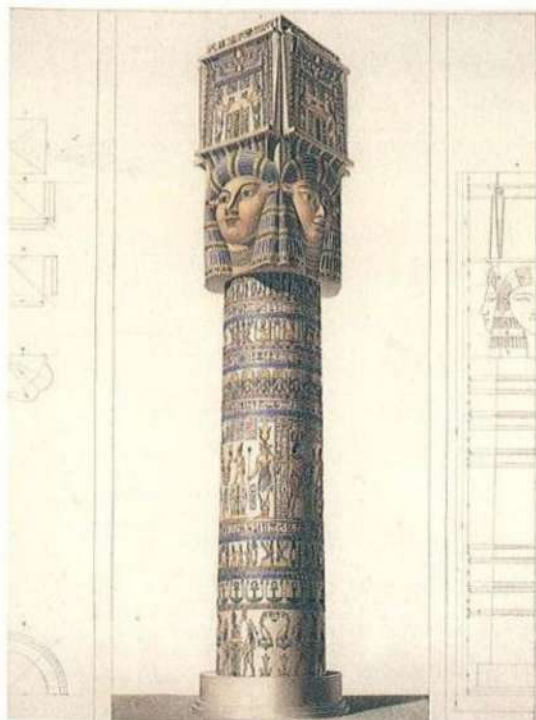
Tra i rilevatori più accaniti c'è Denon. Il Cairo presto non gli basta più. Quando Desaix si mette in caccia delle bande ribelli di Murad Bey, che si ritira verso sud, si unisce alla spedizione. Quattromila miglia nel deserto, a riempire occhi e taccuini di templi, colonne, tombe, statue colossali e affreschi, lottando con tempeste di sabbia e terribili oftalmie, con le matite che finiscono troppo presto, con i soldati impazienti che vogliono sempre ripartire, sopraffatto dall'esaltazione e dall'abbondanza, perché sentiva la responsabilità di scegliere, lui che guardava e disegnava per tutti: «Matita alla mano, passavo da un oggetto all'altro, sempre attratto, sempre distratto, mi mancavano occhi, mani e testa per vedere, per disegnare e mettere ordine in tutto quello che mi colpiva. Mi vergognavo di de-

dicare disegni insufficienti a cose tanto sublimi, ma cercavo di fissare nel ricordo le sensazioni che provavo. Temevo che Tintyra mi sfuggisse per sempre, e i miei rimpianti erano pari al godimento».

Una mattina i Francesi arrivano a Tebe, 'la città delle cento porte'. L'armata è letteralmente pietrificata dalla meraviglia, scoppia un applauso spontaneo, come se l'occupazione di quei ruderi venerandi segnasse il vero obiettivo della campagna d'Egitto. I soldati si affollano intorno a Denon, perché solo la sua matita potrà trasformare quell'emozione in qualcosa di duraturo: chi si mette in ginocchio per fargli da tavolino, chi gli fa ombra con il proprio corpo. In un disegno, Denon si raffigura mentre lavora in piedi davanti alle rovine di Ierancopoli: il capo chino sul foglio, in divisa ma con le babbucce, spada al fianco e pistole alla bandoliera, mentre il sole si alza a illuminare la scena: «Non abbandonavo mai la cartella con i disegni. La notte mi faceva da guancia». Penetra in una tomba della Valle dei Re, e gli danno venti minuti, orologio alla mano. Racconta alla meglio quel che trova in terra: un piattino, statuette funerarie, il piede della mummia di una principessa, dalle forme ancora perfette (Théophile Gautier si ispirerà all'episodio per il suo *Roman de la momie*).

Quando nell'agosto 1799, dopo otto mesi, Denon torna al Cairo, è il trionfo. Tutti si contendono i suoi disegni; Monge si mette a far calcoli sui colossi di Tebe, quanto pesano, quanta forza-lavoro c'è voluta per trasportarli, per innalzarli. La grandezza dell'Egitto si confonde con quella della Francia, la conquista militare diventa una conquista scientifica: «Se l'amore per l'antichità ha fatto di me un soldato, la benevolenza dei soldati per le mie ricerche ha fatto di loro degli archeologi». In capo a cinque giorni Napoleone fa partire per l'Alto Egitto due commissioni, ognuna composta di dodici

Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée Française, tomo IV, Imprimerie Impériale, Parigi 1809, tav. 12: Dendara, particolare di una colonna



16. On donnoit ordinairement des chairs jaunes aux figures de femmes, et leurs vêtements variaient en blanc, en vert et en rouge.



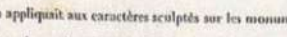
Les mêmes règles sont suivies dans le coloriage des hiéroglyphes dessinés en petit sur les stèles, les sarcophages et cercueils; mais les vêtements sont tous de couleur verte.



17. Dans tous les cas, si les signes hiéroglyphiques retracent les formes des différents membres du corps humain, ils sont toujours peints de couleur rouge,



ainsi que certains membres d'animaux, tels que la tête de veau, la queue de bœuf, et les côtes de l'un ou de l'autre de ces quadrupèdes, représentées en offrande.



18. On appliquait aux caractères sculptés sur les monuments de premier ordre, des couleurs à peu près analogues à celles qui caractérisaient l'être dont ils reproduisaient l'image. C'est dans ce système que sont peints les grands hiéroglyphes représentant :

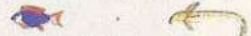
1° Des quadrupèdes, tels que le lion, le taureau, le bœuf, etc.



2° Des oiseaux : tels que le chaus ou nycticorax, l'oie, l'ibis, etc.



3° Des poissons : tels que le lotus, l'oxyrynchus, etc.



4° Des insectes : tels que l'abeille, le scarabée, etc.



5° Des plantes, telles que diverses espèces de roseaux, de lotus, le papyrus, etc.



19. Mais on n'employait, dans les inscriptions moins détaillées peintes sur les sarcophages ou les stèles, que des couleurs totalement conventionnelles pour les images d'êtres appartenant au règne animal ou au règne végétal.

Ainsi les images de quadrupèdes ou de portions de quadrupèdes, des reptiles et des plantes, étaient peintes en vert et quelquefois rehaussées de bleu.



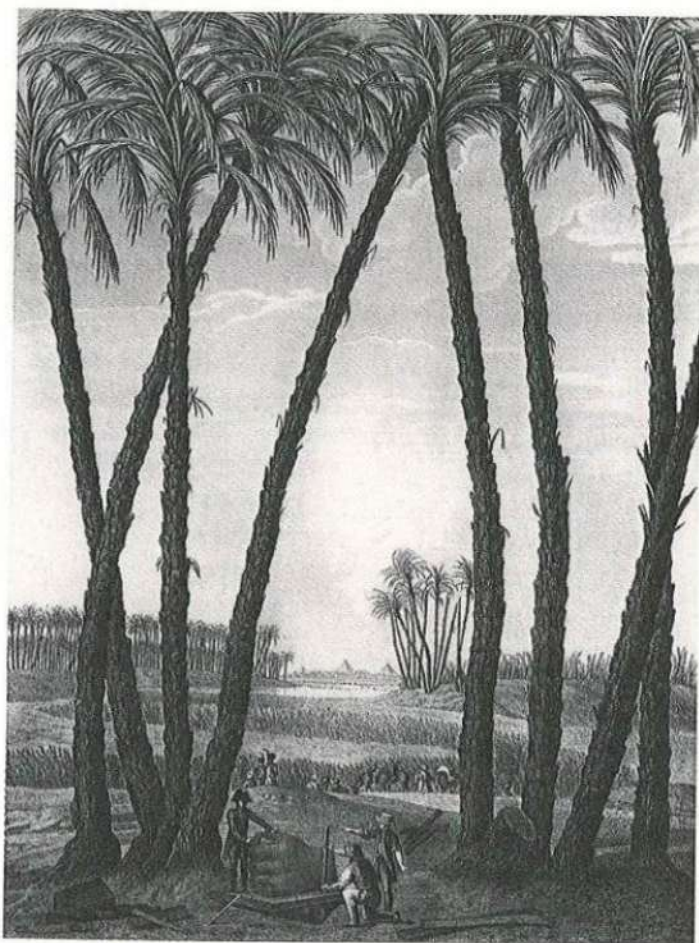
20. Les ailes et la partie supérieure du corps des oiseaux sont colorées en bleu, le reste du corps en vert, et les pattes en bleu ou en rouge.



specialisti, per studiare a fondo le prodigiose scoperte. Intanto un mese prima, a Rosetta, soldati e operai intenti a spianare le fondamenta di una vecchia fortezza s'erano imbattuti in un blocco di granito nero d'un metro d'altezza e 73 centimetri di larghezza che portava delle iscrizioni in tre caratteri diversi. I Francesi hanno subito l'impressione di aver messo le mani su un tesoro, ma ci vorranno vent'anni prima che Champollion riesca a decifrare la stele, e con essa l'enigma dei geroglifici. Intanto i tecnici mettono a punto diversi sistemi per ottenere delle copie del prezioso reperto.

Grazie all'astuto Denon, la scoperta dell'antico Egitto diventa un successo librario. Il suo *Voyage dans la Basse et la Haute-Egypte*, pubblicato nel 1802, è dedicato a Napoleone: «Unire lo splendore del vostro nome allo splendore dei monumenti d'Egitto significa collegare i fasti gloriosi del nostro secolo al tempo favoloso della Storia. [...] Nulla ho trascurato per rendere la mia opera degna dell'Eroe al quale ho voluto dedicarla». La pubblicazione dei materiali raccolti in Egitto diventa un affare di Stato, richiede una commis-

Jean-François
Champollion,
*Grammaire
égyptienne ou
principes généraux de
l'écriture sacrée
égyptienne*, Firmin
Didot Frères
Imprimeurs, Parigi
1836-1841: cap. I



Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée Française, tome V, Imprimerie Impériale, Paris 1809, tav. 5: le rovine di Menfi da sud-est

sione speciale e sei tipografie, una carta speciale, formati inusitati. La stele di Rosetta viene riprodotta in grandezza naturale. Conté mette a punto una macchina che rivoluziona le tecniche di incisione. I primi volumi della monumentale *Description de l'Égypte* appaiono nel 1810, malgrado i solleciti di Napoleone, ma le grandi tavole a colori appaiono solo nel 1826, quando Napoleone è morto da cinque anni. Saranno in tutto otto volumi di testo e undici di tavole, tiratura mille copie, un prezzo astronomico che non ne facilita la diffusione. L'editore Panckouke sarà autorizzato a stampare un'edizione più maneggevole e meno cara, in cui scompaiono le dediche e le allusioni al vincitore delle Piramidi. Ma tra le imprese memorabili di Napoleone resterà, con la scoperta dell'Egitto, un'iniziativa editoriale condotta, come tante altre sue, nel segno orgoglioso e geniale della dismisura.

Con una mostra in corso fino a fine febbraio nei rinnovati spazi della Rotonda di via Besana, e realizzata con il patrocinio dell'Ambasciata di Francia, Milano ha voluto ricordare di essere stata, esattamente duecento anni fa, la capitale della Repubblica Italiana. «Era il 1802 quando Napoleone decise, a Lione, di accogliere le richieste di quel Cavour mancato che fu Francesco Melzi D'Eril – ha ricordato l'assessore alla Cultura del Comune di Milano, Salvatore Carrubba. Così il 26 gennaio 1802 l'allora Repubblica Cisalpina si trasformò in Repubblica Italiana».

La storia di Milano capitale durò fino al 1805, e sono proprio quei tre anni che la mostra "Napoleone e la Repubblica Italiana" documenta attraverso una serie di oggetti, per così dire divulgativi: dalla progettazione del Naviglio Pavese a quella del Foro Bonaparte, fino all'avvio dell'amministrazione con la creazione di prefetti, ministeri, di un esercito nazionale; e con un'accurata e spettacolare selezione di quadri di Jacques-Louis David (*Napoleone che valica il Gran San Bernardo*), di Andrea Appiani (ritratti di Napoleone e di Francesco Melzi), opere di Antonio Canova (un inedito busto, recentemente riscoperto nei depositi di Palazzo Reale). Ma anche con 'oggetti parlanti' come la carrozza con la quale Napoleone fece il suo ingresso a Milano.

Perché, come scrive Fernando Mazzocca – tra i curatori della mostra –, «l'istituzione nel 1802 della Repubblica Italiana segnò una svolta significativa anche per quanto riguarda il ruolo delle arti chiamate a celebrare sul piano simbolico questo decisivo evento. Il nuovo corso venne consacrato dal grande Concorso nazionale il cui svolgimento accompagnò con felice coincidenza proprio il passaggio da una Repubblica all'altra. Un bando, pubblicato ne "Il Redattore Cisalpino" in data 7 germile-28 marzo, 1801, aveva



indetto il Concorso nazionale per un dipinto di dimensioni monumentali che celebrasse Bonaparte, esaltandolo come "modello di valore e sapienza quale la Grecia e la Repubblica Romana potrebbero invidiare all'età nostra; a cui sta rivolta con meraviglia l'Europa e in cui si fissa tenacemente la riconoscenza

della Repubblica Cisalpina". Questa memorabile gara, che coinvolse i migliori pittori 'nazionali', provenienti cioè dalle prime municipalità della Cisalpina – e vinta dal Segretario dell'Accademia di Brera Giuseppe Bossi – costituì il laboratorio per creare, attraverso l'emulazione, una pittura civile, ispirata a quella allegorica affermatasi nella Francia repubblicana ma inedita nel nostro Paese, che fosse adeguata al mutato clima politico».

Andrea Appiani, *Napoleone Presidente della Repubblica Italiana*, 1803; olio su tela, 100 x 70 cm. Milano, Collezione privata

VERSO IL CUORE DELLA TERRA

I grandi romantici francesi in Egitto

DI ALBERTO CAPATTI

IL viaggio da Marsiglia verso l'Alto Egitto, attraversando su una grande nave il Tirreno e l'Egeo, quindi, percorso il delta e attesa la piena al Cairo, continuando la navigazione a bordo di cange e barconi per risalire il Nilo sino ad Assuan, diventa nel XIX secolo un itinerario iniziatico nella formazione culturale dei Francesi. A imporlo è il ricordo della campagna di Napoleone, con un seguito di artisti, archeologi, naturalisti, scienziati, la decifrazione dei geroglifici da parte di Champollion, le raccolte pubbliche del Louvre e una politica economica e finanziaria che culmina con i lavori di scavo di quel Canale che Lesseps ha voluto e inaugurato nel 1869. L'Egitto, o meglio il predetto itinerario, fa parte del patrimonio francese in una accezione più culturale che coloniale, e nutre la fantasia di coloro che vi riconoscono una civiltà anteriore a quella dei Greci e ad essi ben nota. Al di là della Tebe faraonica, la grande via d'acqua sembra portare, controcorrente, alle sorgenti della storia.

Vedere nell'egittologia l'esito di un progresso che si traduce in scavi e depredazioni, e impone il vapore al Nilo, e allaccia Alessandria e il Cairo con una linea ferrata, prima di aprire un varco dal Mediterraneo verso l'oceano Indiano, sarebbe tuttavia improprio perché ogni città ed ogni villaggio offre, per tutto l'Ottocento, uno spettacolo inquietante dell'umana miseria e un corpo sociale in cui al faraone sono subentrati cento bey di ogni razza e risma. Se il mistero delle piramidi è quello di ogni rito funebre, è



Léon Cogniet,
*Jean-François
Champollion*, 1831;
olio su tela,
73,5 x 60 cm.
Parigi, Museo
del Louvre

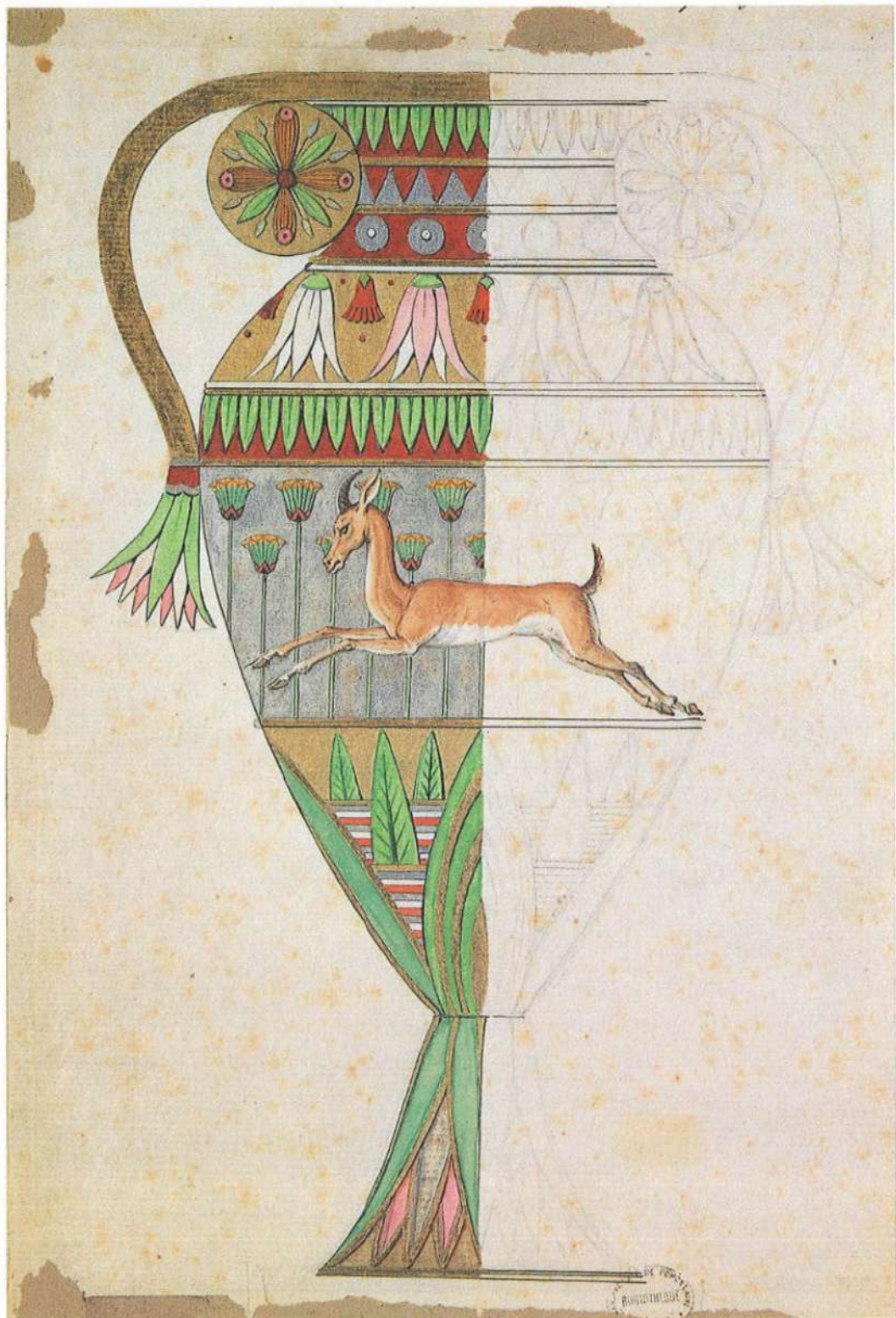
difficile ritrovarlo nella gente che vive di esse offrendosi, mendicando, vendendo pietre, amuleti, leggende. L'egittomania infatti non nasce dal viaggio dei militari, degli archeologi e infine dei turisti, ed è una delle tentazioni della cultura europea prima della data fatale 1798. Logge massoniche, teatri d'opera, gabinetti di curiosità, osservatori astronomici la celebrano nel linguaggio arcano di geroglifici, ora documenti 'visivi' ora cifre 'magiche'. Uno studio sul mito di Iside, dalle feste della rivoluzione risalendo il corso della storia culturale europea sino al VII secolo dopo Cristo, alla fine islamica dell'Egitto, ha svelato che il saccheggio di tale civiltà non è mai cessato dopo la conquista romana, nelle forme non della catalogazione museale o della letteratura esotica, ma in quelle di un sincretismo erudito e immaginifico¹.

*L'ago della bussola
indica non il sud
ma il cuore
della terra,
un oltretomba
indecifrabile,
popolato
di mummie, ibis
e scarabei sopra
il quale sono
costruiti tuguri*

Il viaggio in Egitto descritto da Vivant Denon, Chateaubriand, Nerval, Flaubert, nasce da una curiosità anteriore alla visione delle acque limacciose e dei templi giganteschi. Ancor prima di mettersi in cammino, l'ago della bussola indica non il sud ma il cuore della terra, un oltretomba indecifrabile, popolato di mummie, ibis e scarabei sopra il quale sono costruiti tuguri e villaggi sbriciolati dal vento e dal calore. Alcuni viaggiatori, fra cui Chateaubriand, dovranno accontentarsi di questo presentimento: «Ho passato cinque giorni al Cairo, nella speranza di visitare il sepolcro dei faraoni; ma fu impossibile.

Per una strana fatalità, l'acqua del Nilo non s'era ritirata in modo da raggiungere a cavallo le Piramidi, e non era abbastanza alta da avvicinarsi in barca»². Altri saranno più fortunati, o, come Flaubert, più tenaci. Se le fonti greche, Erodoto e Diodoro, avevano permesso una ricostruzione pre-archeologica dell'Egitto, scavi, incisioni, relazioni e, ben presto, le guide turistiche restituiscono la certezza del reperto senza concedere nulla al razionalismo occidentale. Prima della partenza l'Egitto è l'aldilà, e quello che si visita successivamente ha, non di rado, poco da spartire con esso.

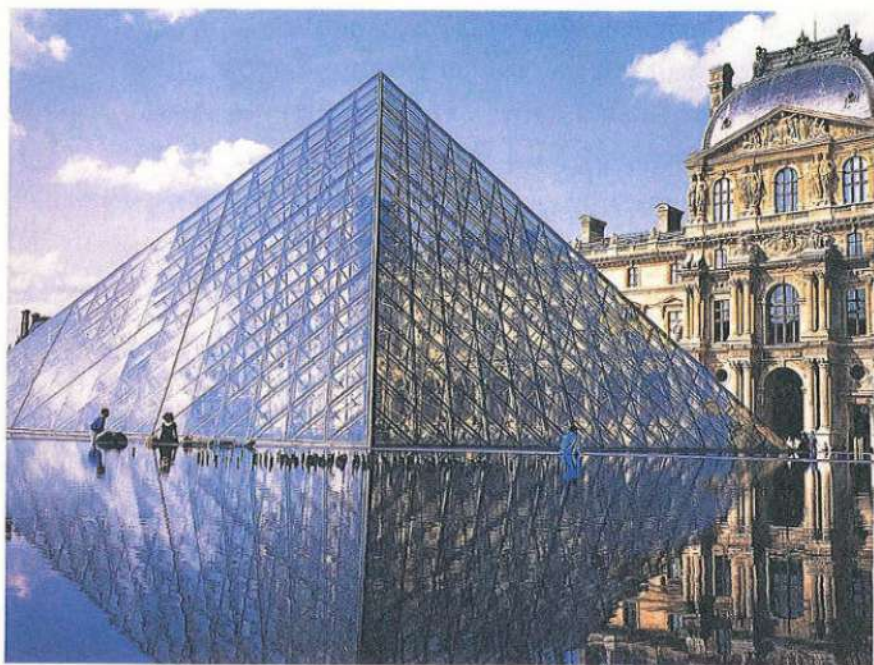
Ma vedere non basta. La scalata della piramide, l'ispezione della *Camera del Re*, una sala nuda e scura, potrebbero risultare





Francesco Guardi,
*Capriccio con
piramide e scavatori*,
circa 1780, olio su tela,

44 x 35 cm. Roma,
Galleria Nazionale
d'Arte Antica



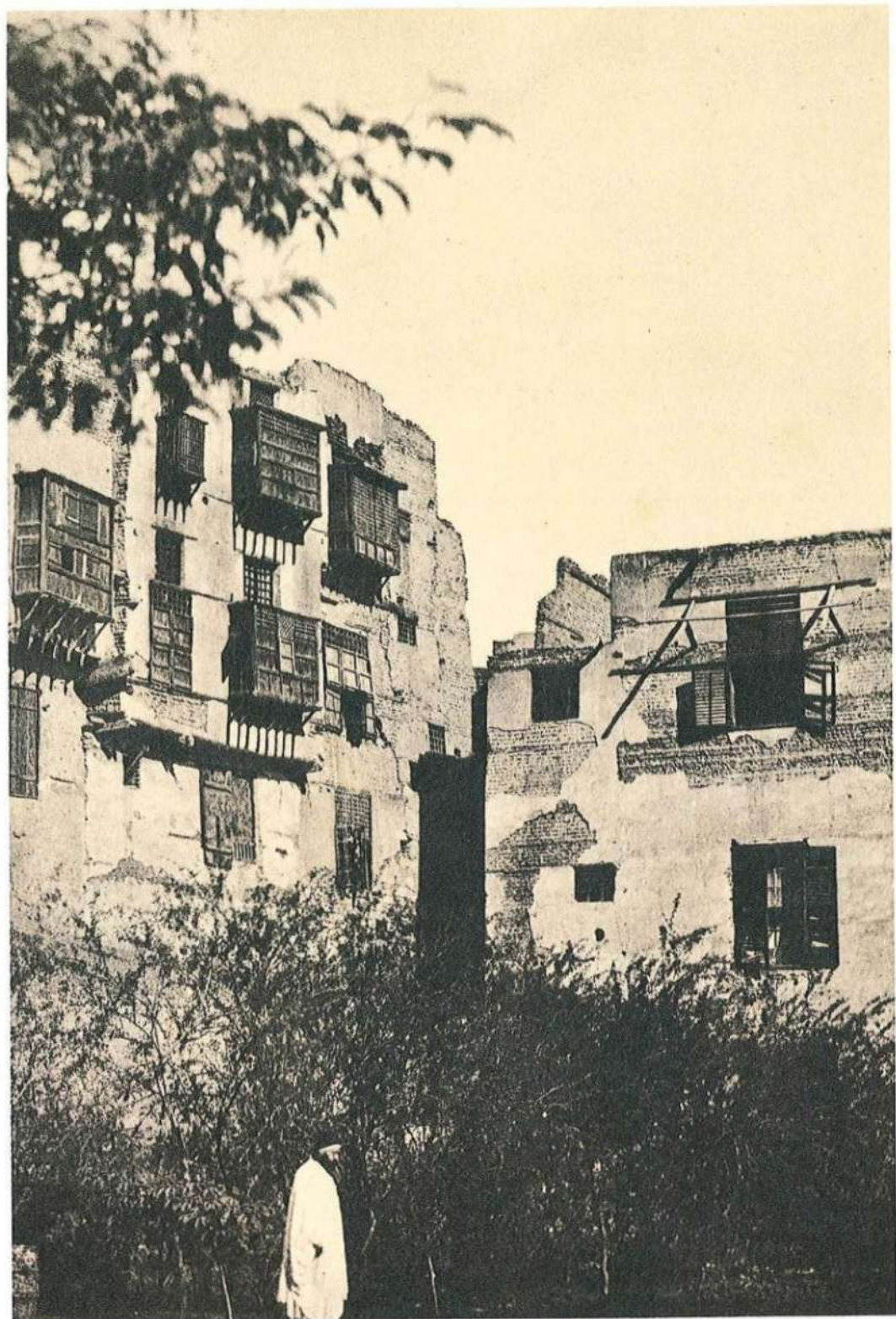
deludenti se, nell'ombra, Gérard de Nerval non intuisse, indotto forse dal frullo di un pipistrello o dal fruscio di una biscia, la presenza di un casco sormontato da una lampada accesa che scende e si dilegua in un pozzo. Con la fantasia, insegue quel sacerdote che, a cento piedi di profondità, «trova l'entrata di una galleria chiusa da una griglia che si apre davanti a lui». La piramide è il canovaccio di un racconto a episodi, con sviluppi imprevedibili. Da un ufficiale prussiano – «non c'è guida migliore ai misteri dell'Antichità» – Gérard viene iniziato all'egittologia e a sua volta, nella via sotterranea del tempio, lo alletta: «Come sarebbe bello, dissi al Tedesco, eseguire e rappresentare qui il *Flauto Magico* di Mozart!»³. È difficile stabilire se Gérard pensasse alla versione del 1801 procurata dall'Opéra di Parigi con il titolo *Les mystères d'Isis*, o quella del 1815 di Schinkel per l'Opera di Berlino, tutta egizia, o un'altra onirica, segretamente trasposta. Chiaro invece il suo messaggio: il viaggiatore ha l'opportunità di scoprire, in Egitto, una via sotterranea della conoscenza in cui le tombe sono una tappa, non il fine ultimo.

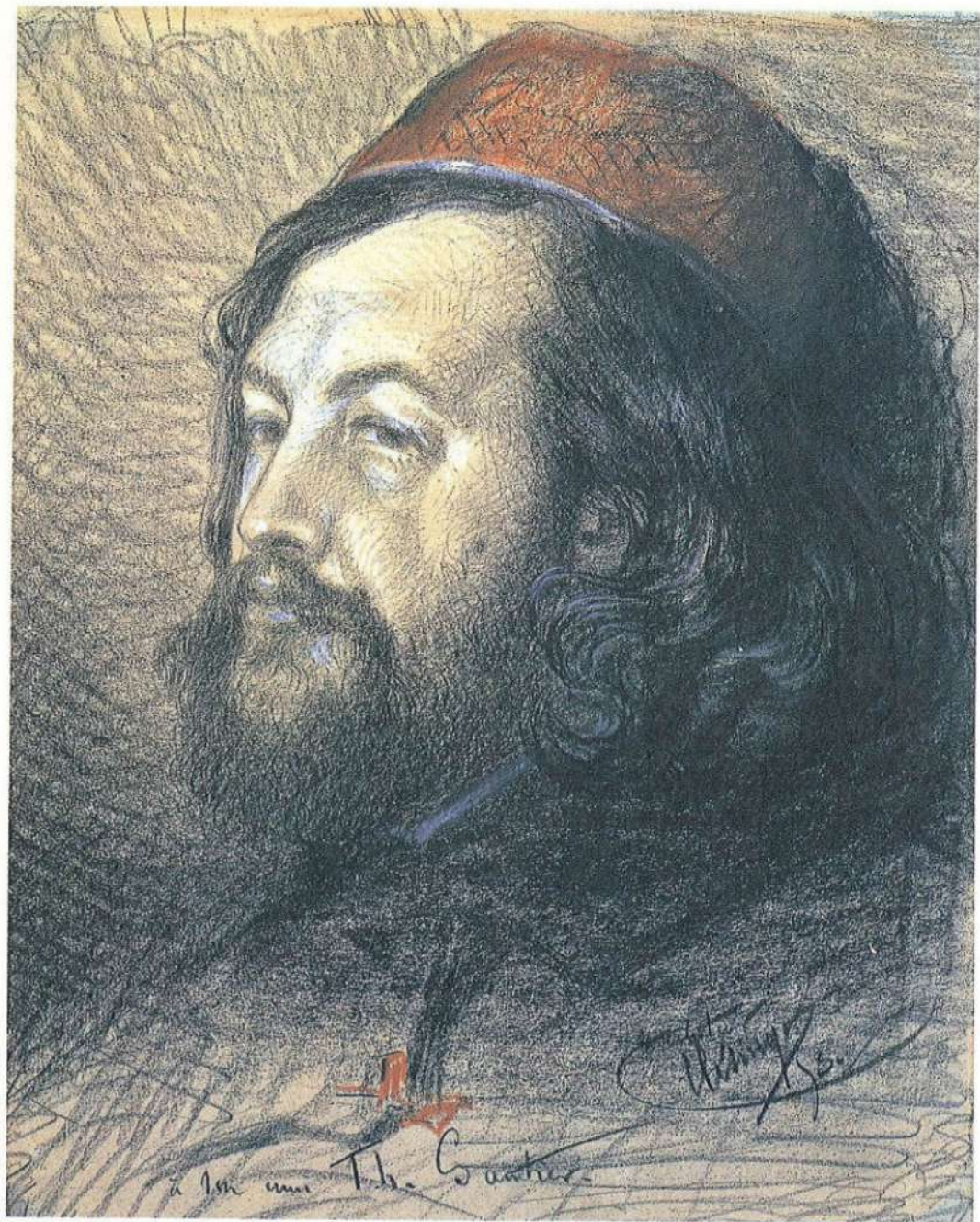
Visitate piramidi e sfingi, disegnate o fotografate colonne e iscrizioni, senza dimenticar di ritrarre fra le pietre un gruppo di

Maxime Ducamp,
*Il Cairo, casa
e giardini
nel quartiere Franck
con Gustave Flaubert
in primo piano,*
1849-1852; fotografia,
21 x 16,5 cm. Parigi,
Musée d'Orsay

turbanti o il dromedario, l'Egitto rimane alle proprie spalle. «Comincio ad averne abbastanza dei templi» scrive Flaubert a Belia-neh, di fronte alla prospettiva di un'escursione ad Abido. Eppure, ritornato al Cairo, dopo sei mesi trascorsi a dorso d'asino o sul ponte di una cangia, fra minacce di colera e nugoli di zanzare, si corregge e annota: «La sera, enorme rimpianto del viaggio e del rumore dei remi che cadevano in cadenza nell'acqua!»⁴. Prigioniero del suo stesso viaggio, l'egittologo *in pectore* si comporta da turista, ora allegro ora affaticato, più lucido nel rimpiangere che nell'interpretare i monumenti, curioso dei dettagli familiari – Flaubert scopre una litografia con «un paesaggio dei dintorni di Rouen» in una casa di Médinet el-Fayoum – e sensibile ai graffiti, a nomi che altri hanno inciso prima di lui, orgoglioso se il proprio si sarà aggiunto ad essi. Diventerà, al suo ritorno in Francia, con la lettura di testi di divulgazione e di romanzi, con un album di stampe, un egittomane.

Quanti scrittori hanno fatto il viaggio sul Nilo? Relativamente pochi sino alla metà dell'Ottocento. Lo studio di Jean-Marie Carré registra coloro che hanno pubblicato ricordi o diari e chiude l'inventario nel 1869, anno dell'inaugurazione del Canale⁵. A questa data, il flusso di ragguagli e di visitatori è cresciuto e possiamo dire che l'esplorazione si traduca in escursione programmata. Ottantadue personalità, di cui trentaquattro appartenenti al mondo della letteratura e della stampa, sono invitate ad una crociera dal Cairo ad Assuan e ritorno. Fra di esse alcuni nomi noti: Théophile Gautier⁶ (corrispondente del "Journal Officiel"), Louise Colet⁷ (inviata da "Le siècle"), il critico d'arte Charles Blanc⁸ e Fromentin⁹, presente in qualità di pittore. Ognuno di loro, e molti altri, hanno lasciato traccia con articoli, monografie, ricordi, disegni o quaderni d'appunti. Una lettura sinottica rivela che il viaggio non è più avventura di una (Chateaubriand, Nerval) o due personalità (Flaubert e Du Camp) ma impresa collettiva e anonima, organizzata dagli intendenti del viceré per promuovere il Canale, il turismo, gli investimenti. Imbarcati a Marsiglia l'11 ottobre, trasferiti per via ferrata da Alessandria al Cairo, reimbarcati nel porto di Bulaq il 21 seguente, di ritorno al Cairo il 14 no-





Jean-Baptiste
Clésigner, *Théophile
Gautier*, circa 1851;
carboncino e pastello,
77,5 x 65 cm.
Châteaux de Versailles
et de Trianon

vembre per l'inizio delle feste dell'inaugurazione del Canale, questi nuovi viaggiatori obbediscono ad un itinerario in cui ogni villaggio, ogni monumento sono stati accuratamente scelti. Per questa ragione, osservano gli stessi monumenti, gli stessi ruderi umani, il medesimo cammello.

Non c'è che il *déjà vu* per stimolare la fantasia e il pettegolezzo. Ravvivano il bozzetto cairota e restituiscono un ruolo originale a scrittori e giornalisti che inviano dei *reportages* ai quotidiani di Parigi con il rischio di proporre cronache vissute gomito a gomito, condivise nel dettaglio. Sono dunque le invenzioni e le contrarietà ad aggiungere colore al colore. Théophile Gautier il primo giorno di navigazione si lussa una spalla; i lamenti di Louise Colet, sconvolta dal mal di mare, tengono svegli molti ospiti quella stessa notte. Il sole, il vento, la polvere e, sul Nilo, le mosche, le zanzare, gli scarafaggi e i topi renderanno il viaggio della cinquantenne poetessa una prova, nell'affrontare la quale, più che i templi e le sfingi, le saranno d'ausilio veli, velette, zanzariere e, ultima, esasperante risorsa, la frasca agitata sopra il suo capo da un indigeno. Negli ultimi tre giorni del soggiorno, che coincidono con le festività, la confusione, fra gli ospiti, tocca il parossismo, i bagagli sono spariti con gli interpreti e i giornalisti vanno allo sbando. Coloro che avevano prenotata una cabina in nave, viaggiano con il treno, e viceversa, ritrovando le stesse facce, mancando spettacoli, ricevimenti e fuochi d'artificio. Dov'è l'Egitto? Tutta Parigi sembra essersi riversata ad Ismailia.

Con l'inaugurazione del Canale, il 17 novembre 1869, il viaggio turistico di massa è cominciato.

*Con l'inaugurazione
del Canale,
il 17 novembre 1869,
il viaggio turistico
di massa
è cominciato*

¹ Jurgis Baltrušaitis, *Essai sur la légende d'un mythe: la quête d'Isis. Introduction à l'Égyptomanie*, Perrin, Paris 1967.

² René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, «Œuvres romanesques et voyages», II, Gallimard, Paris 1969, p. 1148.

³ Gérard de Nerval, *Voyage en*

Orient, «Œuvres complètes», II, Gallimard, Paris 1984, p. 391.

⁴ Gustave Flaubert, *Voyage en Egypte*, Grasset, Paris 1991, p. 443.

⁵ Jean-Marie Carré, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Imprimerie de l'Institut français d'archéologie, Le Caire 1956.

⁶ Théophile Gautier, *Voyage en*

Egypte, La boîte à documents, Paris 1996.

⁷ Louise Colet, *Les pays lumineux*, Dentu, Paris 1879.

⁸ Charles Blanc, *Voyage de la Haute Égypte*, Renouard, Paris 1876.

⁹ Eugène Fromentin, *Voyage en Égypte*, Bibliothèque ombres, Toulouse, 1998.

UN SECOLO DI EGITTOMANIA

Un repertorio e uno stile per il Neoclassicismo

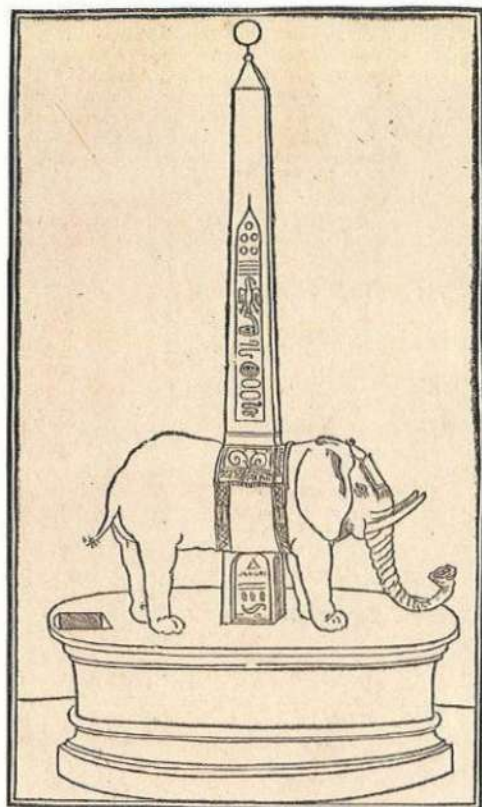
DI FERNANDO MAZZOCCA

ANCHE se è nell'antichità che affondano le radici di una fascinazione, per cui il mondo e l'arte degli Egiziani ci catturano ancora oggi con un'attrazione carica di mistero, i limiti del fenomeno della cosiddetta egittomania vanno più propriamente circoscritti, volendone tracciare un percorso coerente, nell'arco di circa un secolo. Tra due date a loro modo fatidiche, relative a due momenti molto diversi. La prima rappresentazione del *Flauto Magico* di Mozart a Vienna nel 1791 e un'altra prima, quella nel 1871 dell'*Aida* di Verdi al Cairo, che celebrava a due anni di distanza l'apertura del Canale di Suez. Passiamo quindi dai valori esoterici e dall'estro fantastico propri del capolavoro mozartiano, alla superba retorica esotica di quello verdiano.

Gli antefatti del repertorio e dello stile egizio diffuso ovunque dal Neoclassicismo, grazie soprattutto all'opera di Giovanni Battista Piranesi, risalgono al Rinascimento, ed in particolare ad una serie di scoperte sensazionali da cui risultava come l'antica Roma avesse metabolizzato nel suo straordinario sincretismo, dopo la Grecia, anche la cultura religiosa e l'arte dell'Egitto. Nel 1460 riapparvero dunque i telamoni della Villa di Adriano a Tivoli che saranno collocati verso il 1780 nella Sala a Croce Greca dei Musei Vaticani, la cui sezione egiziana si arricchirà contemporaneamente della magnifica statua di *Antinoo* ritrovata in quella medesima area archeologica. I due marmi godettero di una fama straordinaria, diventando un modello imprescindibile e davvero onnipresente, dall'architettura

Pinturicchio
(Bernardino Betti,
detto il), *Storie di Iside
e Osiride*, 1492-1494;
affresco: particolare.
Città del Vaticano,
Appartamento Borgia





Francesco Colonna,
Hypnerotomachia
 Poliphili, Aldo
 Manuzio, Venezia 1499
 [p. 38]: elefante che
 sorregge un obelisco
 con geroglifici.
 Milano, proprietà
 Gaetano Manusi

alla decorazione pittorica. Basti pensare nel primo caso alla porta egiziana del Padiglione delle Armi del castello di Fontainebleau realizzata da Rosso Fiorentino verso il 1530, al cenotafio per un guerriero progettato dal celebre architetto visionario Étienne-Louis Boullée nel 1785, alla popolare *Fontaine du fellah* (cioè del portatore d'acqua) collocata nel 1809 in rue de Sèvres (l'attuale è una copia dell'originale eseguita nel 1844), ispirata proprio dall'*Antinoo* in quegli anni al Louvre insieme agli altri capolavori vaticani requisiti in seguito al Trattato di Tolentino.

Passando alla decorazione pittorica, bisogna osservare come dall'esempio raffaellesco della volta della *Sala dell'Incendio di Borgo* riemergano poi in età neoclassica motivi analoghi nella strepi-

tosa *Sala dei Papiri* affrescata nel 1772-1776 da Mengs in Vaticano ed in quella egizia allestita nel 1782 a Villa Borghese da Tommaso Conca e Luigi Canina. In entrambi i casi è proprio il contenuto dei due prestigiosi ambienti a determinare la scelta iconografica. Altre importanti opere scoperte nel Cinquecento, destinate ad esercitare un'influenza decisiva nell'egittomania, furono i leoni di basalto collocati alla base della scala detta della Cordonata che porta verso l'Ara Coeli, o quelli installati davanti al Pantheon per trasmigrare poi alla Fontana dell'Acqua Felice ed infine in Vaticano.

Un fascino più simbolico che decorativo eserciteranno invece la figura della piramide, come quella magnifica di Caio Cestio a fianco della Porta San Paolo, ripresa poi in tutti i cenotafi neoclassici, realizzati o più spesso immaginati, sino alla celebre tomba canoviana dell'arciduchessa Maria Cristina a Vienna del 1805. O gli obelischi, come quello issato nel 1589 in piazza del Popolo, o quello sormontato da un elefante in piazza della Minerva sempre a Roma, progettato da Bernini ispirandosi ad un'incisione della *Hypneroto-*

machia Poliphili (1499) di Francesco Colonna.

Questo celebre repertorio illustrato, carico di contenuti esoterici e di strepitose invenzioni iconografiche, è stato tra gli incunaboli e le componenti del gusto egizio, che ebbe un altro importante punto di riferimento nella *Mensa Isiaca* (o *Tabula Bembo*). Si trattava di una placca di bronzo incrostata d'argento di epoca romana, ritrovata nel 1525 ed oggi conservata a Torino. Affollata di figure, come una sorta di grande pittura murale, deve la sua fama soprattutto alle continue riproduzioni che ne hanno fatto una delle fonti più accessibili e ricorrenti per gli artisti. La desunzione più spettacolare è rappresentata da uno dei capolavori dell'oreficeria di tutti i tempi, il cosiddetto *Altare di Apis*, realizzato nel 1731 in oro, argento, smalto e pietre preziose da Johann Melchior Dinglinger per l'Elettore Augusto di Sassonia (Dresda, Grunes Gewolbe, Staatliche Kunstsammlungen).

Con questa meraviglia si chiude per così dire la preistoria dell'egittomania e si apre una nuova fase, quella che avrà il suo grande protagonista nel genio visionario di Piranesi. Le strepitose invenzioni decorative da lui realizzate verso il 1760 (poi pubblicate nel 1769) nel Caffè degli Inglesi in piazza di Spagna a Roma o proposte nel celebre repertorio sulle *Diverse maniere d'adornare i Cammini*, uscito sempre nel 1769, si colloca all'interno di una tendenza sorta verso l'inizio del secolo con la voga dei giardini chiamati anglo-cinesi disseminati appunto di piccoli edifici, monumenti, statue ed altri elementi decorativi capricciosamente ispirati all'Egitto. Ma una decisa accelerazione verso il nuovo gusto venne dal collezionismo, come quello del duca de Sully, di Crozat e del barone di Thiers, che raccolsero oggetti egiziani, e soprattutto dai viaggiatori che si spinsero



Giovanni Battista Piranesi, *Camino egizio* sormontato da due sparvieri e da una grande cariatide, circa 1769; incisione, 38 x 24,5 cm



Giuseppe Angelelli,
*La spedizione franco-
 toscana in Egitto nel
 1828-1829, 1834-1836;*
 olio su tela,
 200 x 300 cm.
 Firenze, Museo
 Archeologico

lungo la valle del Nilo. Sono i casi di Norden, che pubblicò in inglese nel 1741 il resoconto illustrato del suo viaggio, poi riproposto in edizione francese a Copenaghen nel 1755 e a Parigi nel 1793. Numerose edizioni ebbe, nella seconda metà del secolo, anche la *Description de l'Orient* di Pococke comparsa la prima volta nel 1743.

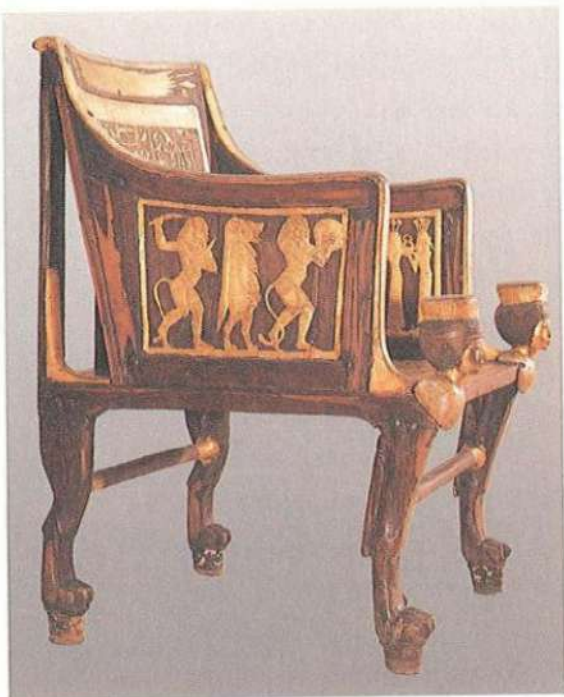
Il gusto egizio del Settecento neoclassico ebbe dunque il suo interprete in Piranesi, trovando la sua più estesa e convinta utilizzazione nell'ambito delle arti decorative, ma anche dell'architettura e nel settore funerario, dove con Desprez, Boullée, Fontaine, Percier, Peyre, Gilly si impone a tutta l'Europa come modello di una monumentalità sublime carica di significati metafisici. La Rivoluzione francese riprese queste forme utilizzandole nel contesto delle grandi feste popolari, come quella allestita nel 1793 nella piazza della Bastiglia, dove campeggiava l'imponente Fontana della Rigenerazione che rappresentava la Natura sotto forma di una statua egizia seduta tra due leoni, dalle cui 'fécondes mamelles' sgorgava 'la liqueur pure et salutare de la régénération'.

Sarà con la fatidica spedizione d'Egitto del 1798 e il resoconto più esatto mai comparso sulla civiltà di quell'antico Paese, dovuto al famoso *Voyage dans la Basse et Haute Egypte pendant les campagnes du général Bonaparte* pubblicato da Dominique-Vivant Denon, direttore del Louvre, nel 1802, che l'egittomania prenderà basi più solide e una sempre maggior diffusione favorita lungo tutto il corso dell'Ottocento dalle continue spedizioni archeologiche. Il loro esito più duraturo sarà la formazione di importanti musei dedicati alla civiltà e all'arte egiziane sorti un po' dovunque in Europa. Da moda elitaria l'egittomania diveniva così una sorta di gusto popolare, che troviamo prima di tutto nell'architettura e nella decorazione esterna degli edifici: mausolei commemorativi, cenotafi o padiglioni da giardino in forma di piramide, tombe egizie come quelle nel Cimitero du Père-Lachaise a Parigi, ponti e piazze ornati da obelischi, ma anche edifici particolari e fastosi come la 'Egyptian Hall' eretta a Londra nel 1815, o le curiose 'Montaignes égyptiennes', versione particolare delle 'Montagnes russes', che costituirono la maggiore attrazione delle 'Promenades égyptiennes', un parco di divertimenti aperto a Parigi nel 1818. La maggiore applicazione del gusto egizio si ritrova soprattutto nell'architettura cimiteriale (come nel caso a fine Ottocento del cimitero di Alberobello in Puglia), anche in virtù del forte sentimento dell'oltretomba così diffuso in quell'antica civiltà; ma anche negli ambiziosi padiglioni effimeri realizzati per le esposizioni universali con un gusto scenografico che anticipa quello dei kolossal hollywoodiani.

Il campo di più estesa e qualificata applicazione rimane comunque, grazie al modello trainante di Piranesi, la decorazione degli interni e nell'arredo, dove il gusto egizio andrà assumendo

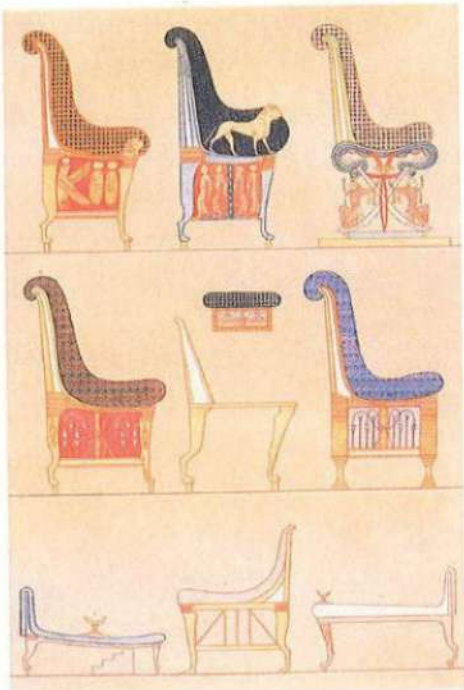
Lavabo, inizio del sec. XIX; mogano, bronzo dorato e porcellana





Poltrona della figlia e sposa reale Satamon, XVIII dinastia (1500 a. C.). Provenienza sconosciuta

Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée Française, tome II, Imprimerie Impériale, Paris 1809, tav. 89: sedie e divani nella quinta tomba dei re



connotazioni sempre più archeologiche molto diverse dalla fantasiosa estrosità del Settecento. In scultura e in pittura soprattutto, l'egittomania si andrà sempre più qualificando, con l'affermazione del genere storico, in senso tematico, con soggetti ricorrenti come quelli di Cleopatra e della sua morte, di gran lunga il più popolare, di Ramsete, di Giuseppe che spiega i sogni del Faraone, delle storie di Mosè, della fuga in Egitto, dell'enigma della Sfinge, sino ad una ricostruzione di impressionante realismo di quegli antichi rituali, quale la ritroviamo alla fine dell'Ottocento nei popolarissimi dipinti di Sir Lawrence Alma Tadema, dove una malcelata voluttà vittoriana ha ormai sostituito il senso di mistero che aveva contraddistinto in origine l'evocazione di quel mondo perduto.

BIBLIOGRAFIA

I due strumenti di informazione ed aggiornamento principali sull'egittomania, anche per esplorarne l'immensa bibliografia, rimangono J.-M. Humbert, *L'Egyptomanie dans l'Art Occidental*, ACR, Paris 1989

ed *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, catalogo della mostra di Parigi, Ottawa e Vienna, a cura di J.-M. Humbert, M. Pantazzi e C. Ziegler, Paris 1994.

LA 'INFINITA VARIETÀ' DI CLEOPATRA

Il fascino dei coccodrilli e le sfrenate passioni

DI SERGIO PEROSA

SHAKESPEARE dà un impulso immaginativo e metaforico alle semi-conoscenze e alle visioni popolari che il suo tempo ha dell'Egitto. Nel suo dramma più fluido e aperto, iperbolico e paradossale, *Antony and Cleopatra*, ciò che prende da Plutarco viene trasformato in una possente proiezione di contrasti drammatici: l'Egitto come terra esotica di disordine, sensualità e dissoluzione, di contro alla compostezza e all'efficienza dell'ordine romano. Ma come questo è freddo, 'ingessato', stabile e sterile, così il mondo d'Egitto è fertile, ferace, animato di vita e passionalità, capace come la Fenice di risorgere dalle proprie ceneri.

Shakespeare imposta e sviluppa un conflitto che è già profetico fra Oriente e Occidente, reciprocamente attratti ma divisi e irriducibili, che deve concludersi con la sconfitta di uno dei due poli del contrasto – un contrasto che assume dimensioni globali, planetarie, addirittura cosmiche, nel dramma, perché dall'uno e dall'altro lato si confrontano eroi quasi mitici, esplicitamente associati a dèi e dee (Giove, Ercole, Iside).

Il contrasto si impernia naturalmente sulla figura di Cleopatra, caratterizzata in maniera ambivalente, come maestosa e regale sovrana d'Egitto, e insieme donna bizzosa, «attaccabrighe», calcolatrice e infida; come figura del Nilo e di Iside (perciò anche della luna mutevole), gran cortigiana d'Oriente, da un lato, e dall'altro femmina un po' lubrica e lussuriosa (alla maniera di Dante), scioperata e dissoluta, «sfrenata lettaiola» che si circonda di eunu-



Anonimo (inizio del
sec. XVI), *Cleopatra*;
olio su tavola,
77 x 44 cm.
Siena, Collezione
Chigi Saracini

chi e maghi. Cleopatra è grande – né l'età né l'abitudine può scal-
fire «la sua infinita varietà» – e insieme misera, ispiratrice e di-
sgregatrice; apre prospettive maestose sul *suo* impero d'Oriente,
sul suo impero dei sensi e sul mondo che incarna, ed è insieme se-
gnata da tutte le astuzie, i sotterfugi, la paura e i tradimenti di una
femminilità torbida e labile, regale e «zingaresca» (secondo il du-
plice senso della parola *gipsy*).

Lei e il suo mondo coinvolgono in questa sorta di duplicità
archetipa anche Antonio, segnato dalla loro influenza («Ah, que-
st'infatuazione del nostro generale / passa la misura», I.i.1 s.; «In
spregio a Roma ha fatto tutto questo, / e peggio ad Alessandria»,
III.vi.1 s., ecc.), e che al pari di lei viene travolto nel titanico scon-
tro con Ottaviano, che incarna invece le virtù dell'«ordinato impe-
ro» e il principio dell'efficienza romana, occidentale: ma a quale
prezzo, con quale perdita di umanità e poesia, passione e apertura
alla vita.

Secondo la concezione elisabettiana, che identificava fisica-
mente e linguisticamente il regnante con il suo regno – onde il re
d'Inghilterra è chiamato England, quello di Francia, France, e
Cleopatra è ed è chiamata Egitto –, Shakespeare ottiene infatti di
rappresentare tramite i suoi protagonisti proprio uno scontro di
mondi, onde l'Egitto è il contraltare e la minaccia di Roma, la ter-
ra del Nilo che nutre alla rinfusa zanzare e coccodrilli, che inonda
e distrugge, ma con le sue inondazioni porta feracità e fortuna,
messi e lussureggianti raccolti, che sono come regalie di sovrani:

Più gonfia il Nilo, e più promette;
quand'esso si ritrae, il seminatore
sparge sul limo e sulla melma la semente.
E in breve tempo si ha il raccolto (II.vii.20-24).

E allora, al di sopra o al di sotto del contrasto drammatico
che comporta necessariamente la sconfitta e la cancellazione di
quel mondo del Nilo – il mondo dell'acqua, non della pietra, mu-
tevole e transeunte come la dea Iside, sgargiante e trascinatore an-
che se porta alla morte – per sottoporlo a Roma, la fantasia si sca-

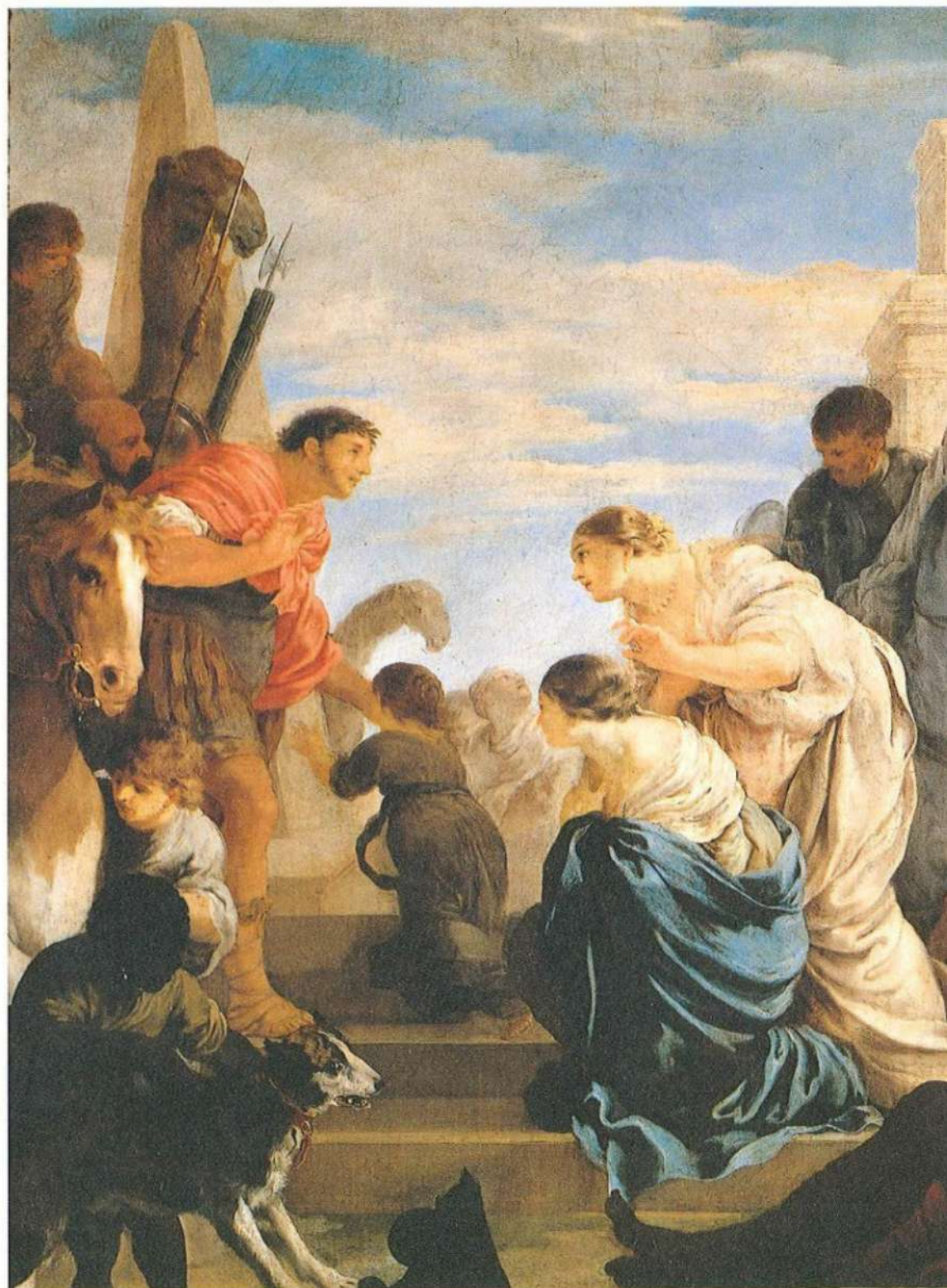
tena, ne riscatta gli infiniti valori, il fascino, l'attrazione, il calore umano e la vitalità anche nella corruzione, la pienezza di vita e di passione anche nel dominio della sensualità.

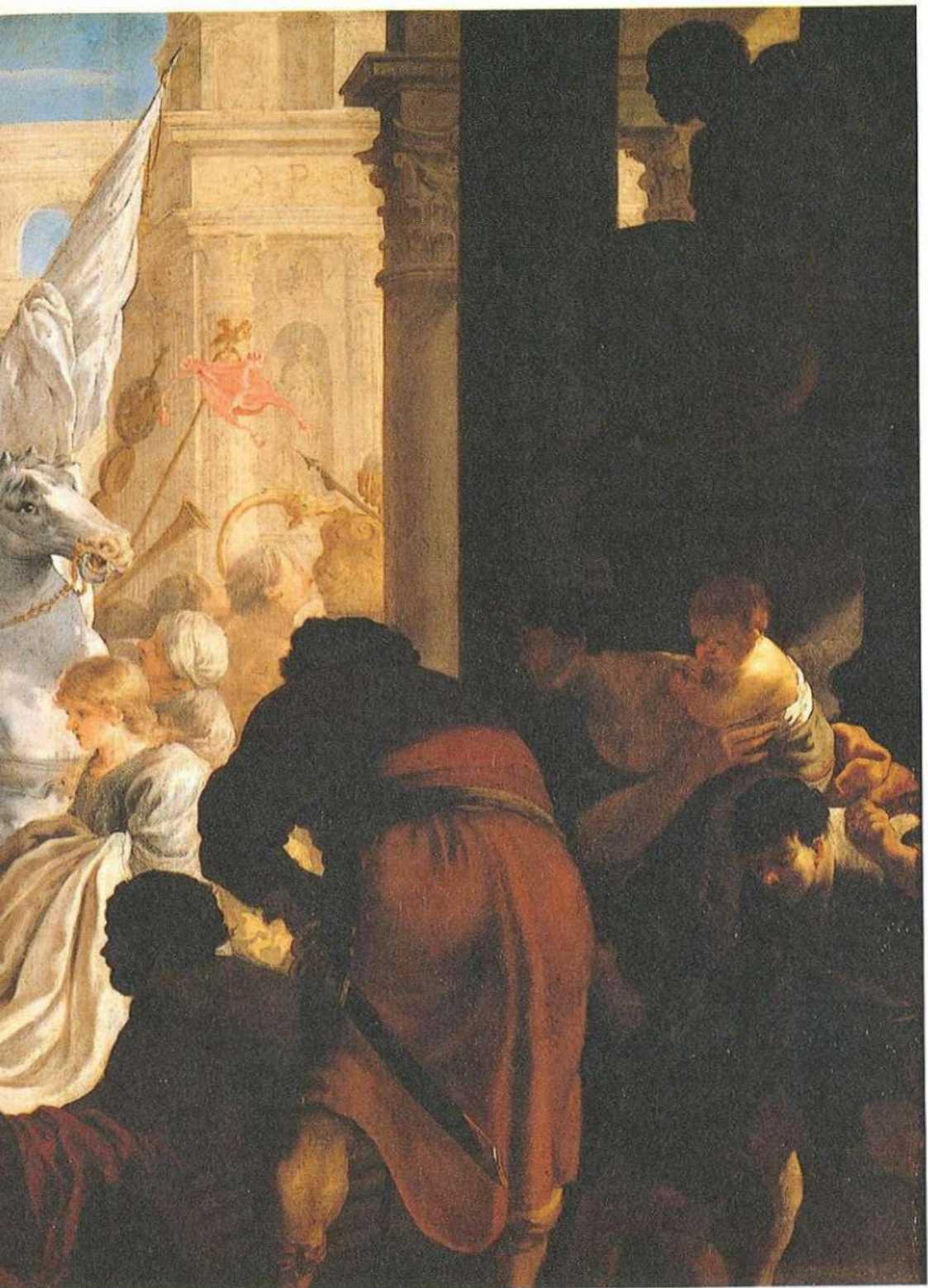
Il miglior compendio di questo atteggiamento è nell'evocazione memorabile di quando Cleopatra (l'Egitto) «incontrò la prima volta Antonio» sul fiume Cidno e lo sedusse (tanto memorabile che T.S. Eliot la rovescerà scientemente nel Novecento per indicare i limiti raggiunti dalla pochezza e aridità contemporanee):

Vi dirò. La galea in cui sedeva,
come trono brunito ardea sull'acqua.
La poppa era d'oro battuto, di porpora
le vele, così profumate che le brezze
ne languivano d'amore; d'argento i remi.
[...] Quanto alla sua persona,
superava ogni descrizione: giaceva
nel baldacchino intessuto d'oro e seta.
[...] Dai due lati, bimbeti paffuti, come
sorridenti amorini, con flabelli multicolori.
[...] Le sue ancelle, come le Nereidi,
altrettante sirene, la servivano
standole di fronte, e in pose leggiadre
adornavano la scena. Alla barra
governa una di queste sirene;
sartie di seta vibrano al tocco
di quelle mani morbide come fiori,
agili ad eseguire le manovre.
Dalla galea un profumo sottile e arcano
colpisce i sensi delle rive vicine.
La città si riversò fuori ad ammirarla
e Antonio, in trono sulla piazza del mercato,
rimase solo, a fischiettare all'aria (II.ii.190-216).

Questo è Cleopatra, ma è anche l'Egitto che lei impersona e tutto il suo fascino, un mondo di sogno, di potere e di passione, e insieme la sua dimensione favolosa, travolgente per l'Occidente.

Sébastien Bourdon
(1616-1672), *Antonio
e Cleopatra*, metà
sec. XVII; olio su tela,
14,5 x 19,7 cm. Parigi,
Museo del Louvre





Quanto alla visione popolare che se ne ha, così si esprime Lepido ubriaco come gli altri triumviri: «Il vostro serpente d'Egitto nasce dal vostro fango per opera del vostro sole: e così il vostro cocodrillo. [...] Ho sentito che le piramidi dei Tolomei son cose bellissime: l'ho sentito senza tema di smentita» (II.vii.26-35).

Ma le due visioni – quella di un mondo di fascino e di passioni, di smisurate prospettive e attrazioni, e quella di zanzare e cocodrilli – si intersecano e si riconciliano nel dramma, passando da Enobardo che balla «il baccanale egiziano» (II.vii) fino alla sconfitta di Cleopatra (e dell'Egitto), che però per forza di poesia nel V Atto, tutto dedicato alla regina, sembra come riasserire i propri valori e prendersi una sorta di rivincita oltre la morte stessa:

Cleopatra La desolazione ora comincia
a rendere migliore la mia vita.
È misera cosa, essere Cesare.
[...] Meglio mi sia tomba pietosa un fosso
in Egitto, meglio giacermi nuda
nella melma del Nilo.
[...] Mostratemi come una regina, mie donne,
prendete le mie vesti più sontuose.
Ritorno sul Cidno ad incontrare Antonio.
[...] Datemi il manto, mettetemi la corona,
ho in me aneliti di immortalità (V.ii.1 s., 57-59; 226 s., 279 s.).

Shakepeare ci dà forse la prima, maestosa visione dell'Egitto e dell'Oriente come valori al di là del concreto e del reale, oltre o in alternativa alla Storia.

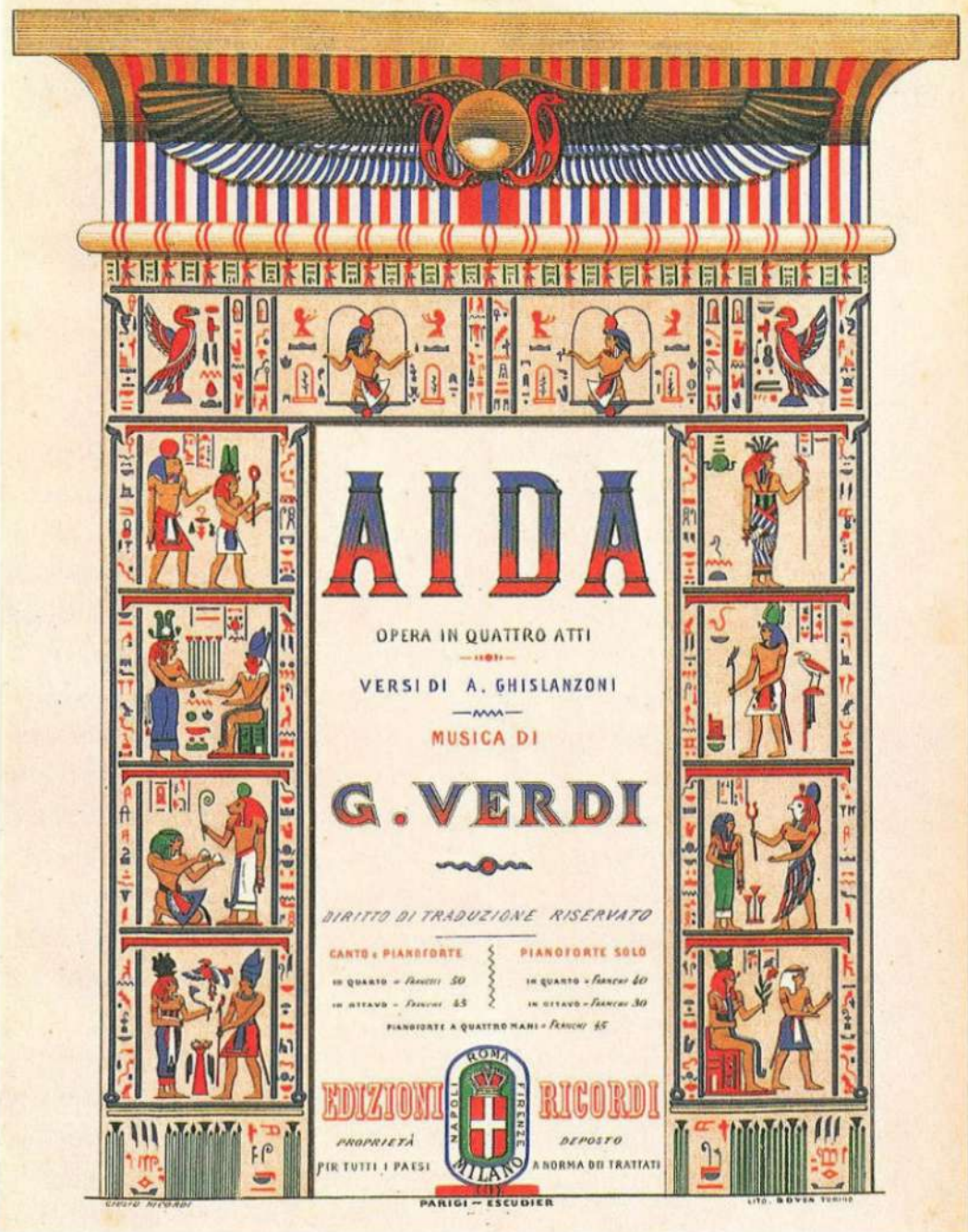
LA MARCIA DI AIDA

*Un nuovo teatro e una nuova opera
per il nuovo Egitto*

DI GIAN PAOLO MINARDI

SE non poche opere di Verdi nascono da una sotterranea gestazione dell'idea drammaturgica, talora, come per l'amatissimo *Re Lear*, rimasto strenuamente chiuso nella crisalide, nel caso di *Aida* si può dire si sia trattato di un vero e proprio incontro occasionale; un incontro nato lungo il filo dell'insistente sollecitazione con cui Camille Du Locle, il librettista del *Don Carlos*, cercava di provocare l'attenzione del Maestro per fargli riprendere la collaborazione con l'Opéra di Parigi, la *Grande Boutique* dalla quale invece Verdi si sentiva sempre più lontano. «Io credo all'ispirazione; voi altri alla fattura» gli rispondeva senza via di scampo. E tuttavia, tra i tanti soggetti che il librettista andava proponendogli, senza mai smuovere minimamente il suo interesse, ve ne fu uno, un soggetto ambientato nell'Antico Egitto, un fatale intreccio di amore, potere, superstizione, che subito colpì il musicista. Si trattava di *Aida*, appunto.

Cosa c'era dietro la proposta? Il discorso si collegava direttamente alle aspirazioni del giovane dittatore dell'Egitto Ismail Pascià, tese ad allargare il prestigio del proprio Paese, dopo il clamoroso interesse conseguente allo scavo del Canale di Suez. Egli pensava al Cairo come a 'una piccola Parigi', operando così una trasformazione molto forte, che comprendeva anche la costruzione di un grande teatro al centro della città: cresciuto con incredibile rapidità, in meno di sei mesi, il teatro venne inaugurato il primo novembre del 1869, due settimane prima dell'apertura del Cana-



Giuseppe Verdi, *Aida*,
1872; partitura vocale,
pagina del titolo.
New York, Pierpont
Morgan Library

le, con *Rigoletto*. Un approdo felice, che era soltanto la prima mossa di un disegno più ardimentoso mirato ad avere un'opera composta espressamente per il nuovo teatro, destinata a divenire il simbolo, per i riferimenti storici come per la sontuosità dell'allestimento, della tradizione musicale del Paese.

Il primo nome cui si pensò fu ovviamente quello di Verdi, dato il recente successo di *Rigoletto*; ma qualora il musicista non avesse accettato, l'alternativa si muoveva tra Wagner e Gounod, mentre per la definizione degli aspetti visuali fu fatto riferimento all'egittologo francese Auguste Mariette, che da tempo viveva in Egitto e che il Khedivé aveva nominato Bey per gli importanti ritrovamenti da lui compiuti. Rimane ancora un'ombra irrisolta sulla paternità del racconto che Mariette consegnò a Du Locle con l'incarico di trovare il compositore più importante: secondo alcuni la trama gli sarebbe stata fornita dallo stesso Khedivé, secondo altri l'avrebbe tratta dall'abbozzo di un romanzo, *La fiancée du Nil*, steso dal fratello di Mariette, Édouard. Fatto sta che Du Locle ne fece una sintetica proposta a Verdi in una lettera del 27 aprile 1870, specificando le prospettive eccezionali della realizzazione: «Ripeto: ciò che il viceré vuole è un'opera egiziana esclusivamente storica. Le scene saranno basate su descrizioni storiche, i costumi saranno disegnati avendo i bassorilievi dell'alto Egitto come modello. Non si risparmiarono sforzi in questo senso, e la mess'in scena sarà splendida quanto uno può immaginare». A questa prima proposta seguì, il 14 maggio, l'invio del riassunto del programma egiziano, e l'interesse destato nel compositore dalla trama doveva essere molto forte se già il 2 giugno dettagliava praticamente al Du Locle le condizioni:

Eccomi all'affare d'Egitto: e prima di tutto bisogna che mi riservi tempi a comporre l'Opera, perché si tratta di lavoro a vastissime proporzioni (come se si trattasse della *Grande Boutique*) e perché bisogna che il poeta italiano trovi prima i pensieri da mettere in bocca ai personaggi e ne facci la poesia. Ammettendo dunque ch'io possa arrivare in tempo eccovi le condizioni:



- 1) Farò fare il libretto a mie spese.
- 2) Manderò pure a mie spese persona a concertare e dirigere l'opera al Cairo.
- 3) Manderò copia dello spartito e lascerò l'assoluta proprietà del libretto e della musica pel solo regno d'Egitto, ritenendo per me la proprietà del libretto e della musica per tutte le altre parti del mondo.

In compenso mi si pagherà la somma di centocinquantamila franchi pagabili a Parigi dalla Banca Rotschild al momento in cui verrà consegnato lo spartito.

Eccovi una lettera asciutta e secca come una cambiale: si tratta d'affari e mi perdonerete, mio caro Du Locle, se per ora non mi dilungo in altre cose.

La macchina creativa si mise in moto sollecitamente, anche perché l'esecuzione era prevista alla fine di gennaio del 1871: Du Locle completò il libretto in francese, ma Verdi concepì invece



l'opera in italiano incaricando di tradurre il testo Antonio Ghislanzoni, che aveva già avuto modo di mettere alla prova in occasione della revisione di *Forza del destino*. In effetti la mano di Verdi risultò piuttosto attiva nella stesura del libretto di *Aida*, in stretta adesione con la composizione della musica, la cui stesura avvenne in tempi quanto mai serrati, così che la partitura risultò completata prima dei termini previsti.

Dal canto suo Mariette non fu meno sollecito. Ma in quello stesso luglio scoppiò la guerra franco-prussiana e così Parigi rimase isolata dal resto del mondo: le scene non poterono quindi raggiungere il Cairo e si dovette rinviare la prima esecuzione, che avvenne il 24 dicembre del 1871, sotto la direzione di Giovanni Bottesini e con la messa in scena di Carlo D'Ormeville. La realizzazione delle scene da parte degli artisti dell'Opéra, Despléchin e Levastre per il secondo e terzo atto, Rubé e Chaperon per il primo e il quarto, avvenne sotto la diretta sorveglianza di Mariette, che pure progettò i figurini per i costumi. Verdi non si recò al Cairo ma

Marc Chagall, *Pyramide*
per il flauto magico di
Mozart, 1966-1967;
matita, gouache,
acquerello, inchiostro,
carte oro e argento,
56 x 74,4 cm. Parigi,
Centro Pompidou-
MNAM-CCI



Giuseppe Verdi, *Aida*,
bozzetti per i sacerdoti
del coro e per la scena
del Trionfo.

Arena di Verona, 2002

si dedicò alla preparazione della prima italiana, avvenuta alla Scala l'8 febbraio 1872 sotto la direzione di Franco Faccio.

La creazione di *Aida*, nata da una committenza così particolare, sospinta da una forte determinazione, simbolica e celebrativa, rappresenta la suprema testimonianza di come il compositore, al culmine di una maturità che aveva saputo svelare attraverso la traduzione musicale della 'parola scenica' le più sottili screziature dell'animo umano, potesse cimentarsi con un'occasione così carica di esteriorità e far propri gli elementi che il gusto teatrale del suo tempo andava proponendo. Era quell'attrazione orientalistica che già nel Settecento l'opera ben conosceva, da *Les Indes galantes* alle tante turcherie, e che ora aveva avvolto con le sue seduzioni il declinante *grand-opéra* già teso verso l'*opéra-lyrique*; un esotismo che agiva, in realtà, come ingrediente di vagatorio in cui la *couleur* locale aggiungeva pimenti inconsueti alle convenzionali storie d'amore e di morte. Nessun compositore rimase indenne, da Meyerbeer con *L'Africaine* a Gounod con *La Reine de Saba*, da Bizet con *Les pêcheurs de perles* e *Djamileh*

a Massenet con *Le Roi de Latore* e con *Thaïs*, da Delibes con *Lakmé* a Saint-Saëns con *Sanson et Dalila*; quest'ultimo spintosi oltre i confini dell'opera per lasciar traccia di tale attrazione per l'Oriente anche in molte pagine sinfoniche. Tra queste affiora per singolare malia l'ultimo dei cinque Concerti per pianoforte e orchestra, noto come l' "Égyptien", che ci riporta ad uno dei tanti soggiorni invernali del compositore in Egitto, per sfuggire ai rigori parigini, in realtà per sognare in un mondo diverso che la musica andava poi accogliendo; mondo che si riflette in questo Concerto, intessuto dei tanti spunti, anche descrittivi, che quel paesaggio suggeriva al musicista, dai grandi stacchi disegnati dalla violenza accecante della luce fino alle annotazioni più marginali: il gracidio delle rane nel Nilo, che trova curioso riverbero strumentale, o l'intatta poesia di una canzone d'amore nubiana che, impalpabile citazione, incanta il secondo movimento. Inevitabile, nella diversità d'orizzonti che la stessa situazione di evocazione naturalistica svela, il confronto con Verdi, il quale l'Egitto se lo ricostruisce da casa propria, con un'immaginazione che si nutre di linfe tutte nostrane: come, appunto, avvertiamo proprio nel momento più lirico dell'opera, quello in cui nella magica notte lunare, sulle rive del Nilo, si ode levarsi dal tempio di Iside l'invocazione delle sacerdotesse, un canto la cui curva melodica, secondo alcune testimonianze attendibili, il musicista avrebbe ricalcato sulle grida di un popolare venditore di pere cotte, "*Boiènt i pèr còtt, boièènt!*" (Bollenti le pere cotte, bollenti) ascoltato a Parma. Per dire della incomparabile forza nativa, la stessa racchiusa nelle radici di quella nostra tradizione melodrammatica da cui trae ragione di continuità il lunghissimo e quanto mai variato percorso che da *Oberto* giunge fino a *Falstaff*; come aveva subito colto, in tempi non sospetti per le fortune verdiane, con la forza del suo fulmineo, poetico trivello Bruno Barilli. Proprio di fronte alla fantasmagoria di *Aida*, Barilli scrisse che «Verdi può rivedere tutto un Oriente nell'interno di un frutto nostrano come il cocomero».

*Nella magica
notte lunare,
sulle rive del Nilo,
si ode levarsi
dal tempio
di Iside
l'invocazione
delle sacerdotesse*

Nella lingua comune sopravvivono alcuni modi di dire che testimoniano il fascino dell'Egitto e della sua antica e misteriosa civiltà, anche se l'aura mistica e magica del regno dei faraoni viene rovesciata in forma negativa, comica, ironica. È probabile che tali espressioni proverbiali, come del resto molti altri modi espressivi figurati, siano oggi in regresso, in una lingua che perde la sua vivacità pittoresca, mirando ad una dimensione sempre più tecnologica e razionale.

La consultazione di un grande corpus elettronico dell'italiano contemporaneo, quale si può considerare il CORIS/CODIS dell'Università di Bologna, mi sembra confermare questa supposizione, perché poche di queste espressioni figurate risultano presenti. Esse, comunque, per ora resistono ancora, sono registrate dai dizionari e dai repertori (si veda ad esempio il *Grande dizionario italiano dell'uso* di De Mauro o il *Battaglia*), rimangono comprensibili per la maggior parte dei parlanti.

Così, quando si vuole negare la realtà o serietà di qualche cosa, la si può qualificare con il marchio 'd'Egitto': come dire che trattasi di cosa fasulla, fuori luogo. Analogamente, per mandare qualcuno al diavolo, o meglio a quel paese, ma in forma amichevole e attenuata, si può familiarmente invitarlo ad andare 'in Egitto'. Si usa anche qualificare con l'appellativo di 'sfinge' chi fa il misterioso, non parla a nessun costo, non rivela un segreto o non

palesa emozioni od opinioni (dal citato CORIS/CODIS ricavo questo gioiello di prosa giornalistica: «Cofferati abbandona per un attimo il suo atteggiamento da sfinge per piantare un paletto...»; e ancora, altra diversa citazione: «...lui resta impassibile, come una sfinge...»). Una 'mummia' è invece colui che non reagisce agli stimoli esterni, ma se ne resta immobile e inattivo, insensibile. I 'geroglifici' sono scarabocchi incomprensibili, segni misteriosi, simboli indecifrabili (ancora due esempi ricavati dal CORIS/CODIS: «...poche parole semplici



ma indecifrabili come geroglifici...»; «...i grafemi di qualsiasi sistema di scrittura risultano geroglifici incomprensibili, enigmi insolubili...»). È curioso che questo modo di parlare, con poco rispetto dei geroglifici, si sia diffuso proprio da quando essi sono stati decifrati: ne trovo infatti testimonianza negli scrittori dell'Ottocento, ad esempio in Nievo («...geroglifici ridicoli e misteriosi...»),

in Fogazzaro («...bizzarri ed incomprensibili geroglifici...»). Prima, quando quei disegni erano un mistero, venivano evocati sempre con molto rispetto, spesso come suggestivo equivalente di 'simbolo' (così dal cavalier Marino).

Da quando si è diffusa l'abitudine benevola di 'mandare in Egitto' i propri interlocutori? E perché si risponde 'che... d'Egitto' per esorcizzare una cosa fasulla, improbabile, invocata a vanvera? Il linguista svizzero Ottavio Lurati ha cercato di risolvere la questione in un bel libro dedicato ai *Modi di dire*, e ha preso

le mosse contestando la spiegazione di un grande dizionario etimologico, il maggiore che si stia allestendo per la nostra lingua, il *LEI* (*Lessico etimologico italiano*), il quale così afferma, in maniera generica: «La locuzione *che... d'Egitto* fa allusione alla lontananza dell'Egitto e al modo di vivere inconsueto di quel paese». Lurati, per contro, dà un'interpretazione molto più precisa. Egli ritiene che la diffusione del modo di dire sia da ascrivere ai rapporti tra «religione e parlar corrente», discendendo dalla lotta condotta dalla Chiesa, nel Cinquecento e Seicento, contro le teorie ermetiche di Ermete Trismegisto. L'Egitto sarebbe visto come il regno dell'idolatria e persino del demonio. Dall'Egitto arrivavano indovini e stregoni, o almeno per egiziani si spacciavano, come a volte faceva il *Negromante* dell'Ariosto. Anche gli zingari erano reputati egiziani, tanto che *gitano* deriva da **aegyptianus* (Lurati). Le qualificazioni spregiative dell'Egitto si diffusero e si radicarono anche nei dialetti. Lurati ricorda il milanese dizionario del Cherubini (assieme ad una piccola serie di altre testimonianze della lessicografia settentrionale): «*che... d'Egitt o de Gitt? Zucche. Finocchi. Zucche marine. Zucche marinate. Zucche fritte*. È lo stesso che dire che sono cose immaginarie, pretese sciocche e simili; tutti modi bassi che si usano quando non si mena buono ad uno il suo discorso, o per disimpegnarsi da una categorica risposta. Per esempio: El sarà staa on boeu... Che boeu d'Egitt!». In toscano si direbbe «Che bue dei miei corbelli», annota an-



cora Cherubini per spiegare meglio. Curiosamente, la voce *D'Egit* del dizionario piemontese del Sant'Albino (1859) è quasi identica, corbelli compresi. Lurati tende, più in generale, a sminuire (contro l'intuizione comune) il peso che potrebbe aver avuto nella fortuna dell'espressione la rinnovata fama dell'Egitto dopo la spedizione napoleonica.

Di fatto, però, si può forse pensare che le diverse successive fortune del mito egiziano abbiano tutte cooperato a far circolare il modo di dire. Già Berni scriveva scherzosamente che per amore di un gioco di carte, la Pri-

miera, sarebbe stato pronto ad andare 'fino in Egitto', per dire 'fino in capo al mondo'. Però è vero che la fortuna dell'Egitto nella lingua comune è più tarda, soprattutto ottocentesca e novecentesca, dopo Napoleone e magari dopo l'*Aida* di Verdi, e si rivela nella scrittura letteraria di autori che riprendono qua e là il parlato quotidiano, come De Marchi (nel *Demetrio Pianelli*, in un contesto assai mercantile, e con gioco di parole, mentre si

parla del 'flagello' della concorrenza americana: «“Che concorrenza d'Egitto!” – “Americana e non d'Egitto!”»), De Roberto, Imbriani, Zena, Faldella, Svevo e soprattutto Pirandello, che impiega più volte l'espressione testimoniandone la vitalità nell'italiano del primo Novecento.

¹O. Lurati, *Modi di dire. Nuovi percorsi interpretativi*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano 1998.

Antonio Cicognara, *Osiride nel suo carro trionfale*, sec. XV, e Gabriel Goulinat, *La Papesse*, s.d.: tarocchi

ARCHITECTURE ET RECHERCHE D'UNE ÉTERNITÉ

Réflexions d'un architecte

PAR CLAUDE PARENT

DANS le dictionnaire de la langue française, il est dit que le port d'Alexandrie à l'ouest du delta du Nil compte plus de deux millions d'habitants. Mais les rédacteurs insistent sur le passé extraordinaire de la ville avec ses deux ports et son phare si célèbre dont on vient de reconstituer scientifiquement l'image grâce à une équipe franco-égyptienne qui s'attaque actuellement à un incroyable réseau de distribution d'eau dont on ne connaît pas l'équivalent dans le passé.

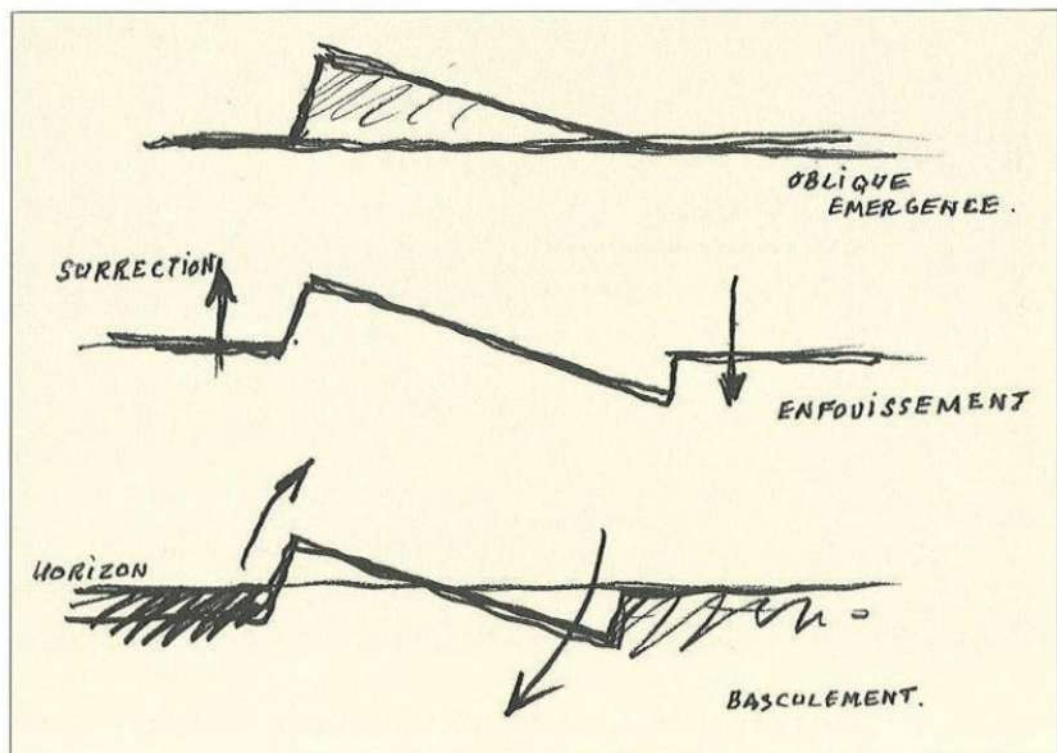
Cependant, ce qui fait rêver et fantasmer le monde entier reste la bibliothèque aux sept cent mille volumes qui brûla lors de la révolte de la ville contre César en 48-47 avant J.-C.

La perte d'un tel savoir, la disparition d'une telle accumulation de connaissances unique en son genre, pousse curieusement l'architecte que je suis à faire passer la destruction du phare après celle de la bibliothèque, à considérer que le contenu d'un savoir aussi universel prime sur l'architecture en tant que contenant pourtant remarquable.

Curieuse humilité...

C'est dire l'importance de cet acte : édifier à Alexandrie une bibliothèque 'neuve'. Placé devant un cas aussi exceptionnel, l'architecte se devait d'effectuer en lui l'inverse d'un devoir de mémoire, et de se libérer ainsi de tout esprit de restitution.

L'architecte, les architectes, étaient dans l'obligation de se présenter désarmés face au projet à concevoir, d'éviter de s'appuyer



sur toute idée de patrimoine, de chasser de leur mental la moindre référence.

Il leur fallait faire une toilette rituelle, mais on ne sort pas facilement indemne de se situer au niveau zéro de la mémoire. La difficulté d'inventer, de créer *ex-nihilo* semble tout d'un coup insurmontable.

La seule possibilité qui s'offre à l'architecte est d'abandonner la poursuite du signe et de se tourner vers les fondements de la culture, en l'occurrence ceux de la culture égyptienne, fondements qui transmettent aux hommes à travers les millénaires ce qu'il y a de plus enraciné, de plus fixé, de plus éternel dans l'esprit de la culture en question.

Or l'Égypte a révélé aux 'temps modernes' depuis des siècles ces éléments basiques qui ont constitué dans la permanence l'essence même de la civilisation.

Faisant preuve d'une extrême sensibilité et d'une grande clairvoyance, les architectes de l'agence norvégienne Snøetla, qui ont conçu la nouvelle bibliothèque, semblent avoir choisi de façon délibérée et autoritaire d'illustrer par leur projet deux de ces éléments de

Claude Parent,
*Principes élémentaires
de la bibliothèque
d'Alexandrie, 2002;*
croquis original



Snøhetta Architects,
Vue de la nouvelle
bibliothèque
d'Alexandrie, 2002

base que l'on peut dire éternels dans la culture égyptienne :
la Surrection
et l'Enfouissement.

La *Surrection* est le fait pour le sol de se soulever, de déclencher un mouvement du relief appartenant à la géo-morphologie se référant à l'histoire des premiers plissements de la terre.

En Egypte la pyramide avec ses pans inclinés, son émergence géométrique, son absence de plan de sol (la cinquième façade) est la manifestation la plus évidente, la plus consciente, la plus délibérée de cette force de la *Surrection*.

Le projet de la bibliothèque en intégrant comme mouvement essentiel, comme moteur d'énergie ce basculement du plan vis à vis de l'horizontale inscrit les gènes de la pyramide dans son architecture.

A l'opposé de la *Surrection* se situe l'*Enfouissement*, l'action de mettre en terre, autre évidence de l'architecture et des sables de l'Egypte.

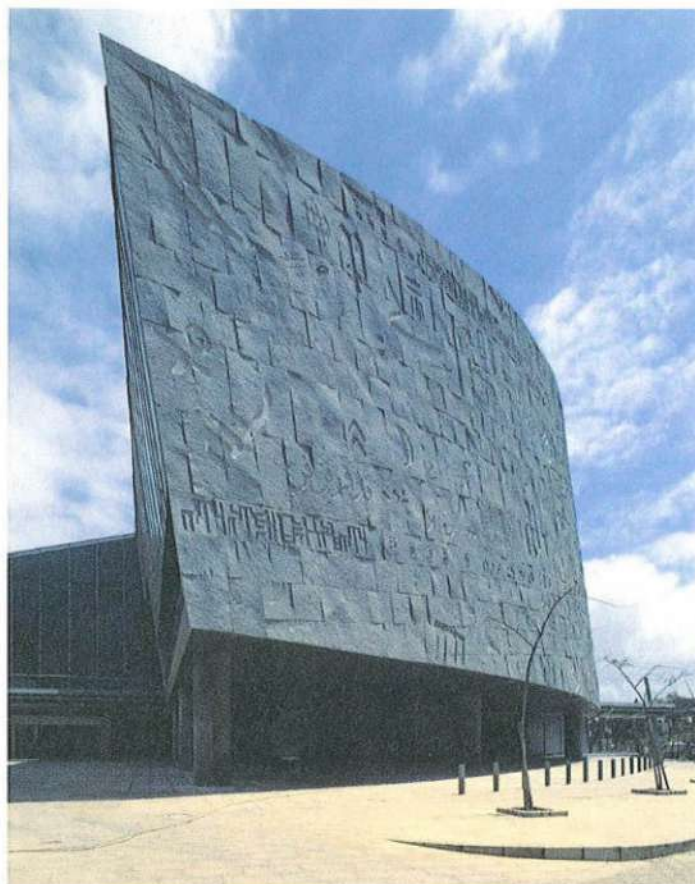
On peut donc affirmer que dans la bibliothèque d'Alexandrie, la *Surrection* et l'*Enfouissement* jouent à merveille de leur complémentarité conflictuelle en des mouvements intégrés dans

le basculement de l'architecture vis à vis de l'horizon.

Ces deux actions associées dans un face à face ancestral déterminent le projet plus comme l'aménagement d'un territoire, que comme une architecture. On pourrait dire que la réponse architecturale se veut territoriale.

Cette volonté des architectes de proposer une solution pour Alexandrie en terme de territoire place l'architecture de la bibliothèque hors du temps, au delà de l'évolution des sensibilités.

C'est peut-être là que se situe le mieux la réussite : la bibliothèque ne s'implique pas essentiellement dans un débat esthétique. Réduite à une oblique en mouvement placée entre *Surrection* et *Enfouissement*, cernée de façades circulaires dont la vision est toujours en fuite, cette œuvre a peut-être une chance de traduire dans sa modernité une parcelle infime mais signifiante de l'éternité de l'Egypte et de notre monde d'aujourd'hui.



Snøhetta Architects,
*Façade de la nouvelle
bibliothèque
d'Alexandrie, 2002*



Snøetla Architects,
Spazio di
consultazione
e documentazione,
e piazzale esterno
della nuova biblioteca
di Alessandria, 2002

SOMMARIO

Far riemergere dall'antica, straordinaria, città della Biblioteca e del Faro un edificio sacro alla cultura antica, pone l'architetto nella tensione tra persistenza della memoria e ricostruzione *ex nihilo*. Il nuovo progetto dello studio norvegese Snøetla opera una scelta su due elementi di base eterni nella cultura egiziana: la sopraelevazione e l'inabissamento; la prima si esprime attraverso l'emergenza geometrica della piramide rispetto al piano del suolo; la seconda traduce l'azione dello scavare, dell'infossare nella sabbia, altra evidenza dell'architettura egiziana.

Tra sopraelevazione e inabissamento, la biblioteca si riduce a 'un obliquo in movimento' situandosi al di fuori del dibattito estetico per divenire parte di un più ampio progetto territoriale. Integrando come motore di energia il ribaltamento del piano rispetto all'orizzontale, la biblioteca iscrive le genesi della piramide nella propria architettura ponendosi come soluzione fuori dal tempo e al di là dell'evoluzione della sensibilità.

UNA MOSTRA A ROMA

La mostra organizzata alla Biblioteca Centrale di Roma (14 ottobre-21 dicembre) in occasione dell'inaugurazione della nuova biblioteca di Alessandria ci riporta all'importanza internazionale di questo progetto, frutto di un concorso bandito nel 1989 dall'UIA (Unione internazionale degli architetti), dall'UNESCO e dal governo egiziano, e vinto dallo studio norvegese Snøetta.

Iniziata nel 1995, la nuova biblioteca interpreta il mito di quella antica di Alessandria proiettandola in una dimensione contemporanea: con una superficie di 85.000 metri quadrati e una sala di lettura di 20.000, può contenere

fino a 8 milioni di volumi; sono inoltre compresi due musei, un centro congressi, sale mostre, un laboratorio di conservazione e restauro e un centro di formazione.

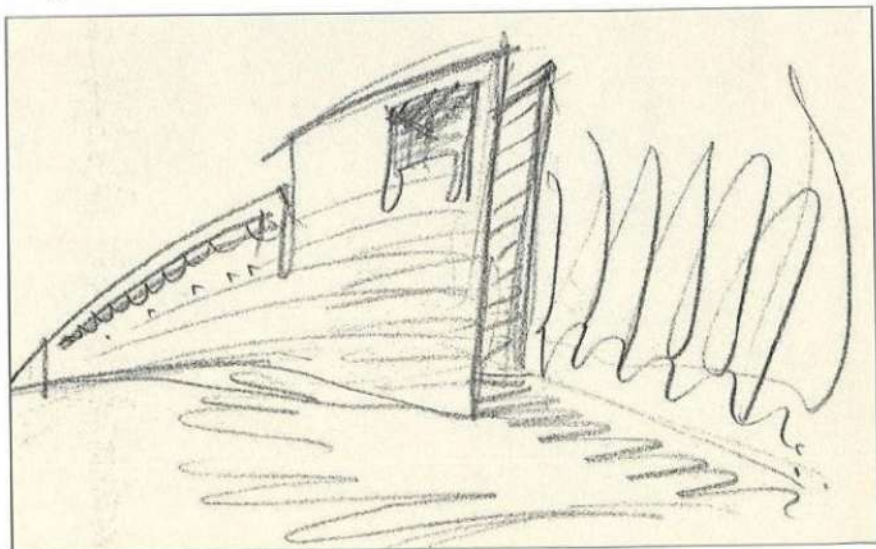
La mostra romana, curata dal Museo norvegese di architettura di Oslo e organizzata dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e dall'AIB (Associazione Italiana Biblioteche), ha ripercorso le tappe fondamentali della nuova biblioteca inquadrandola in un più ampio contesto culturale: dal passato, con l'Egitto e l'antica biblioteca alessandrina, al presente, con la costruzione della nuova, e il futuro, con i programmi, le raccolte e la visione progettuale.

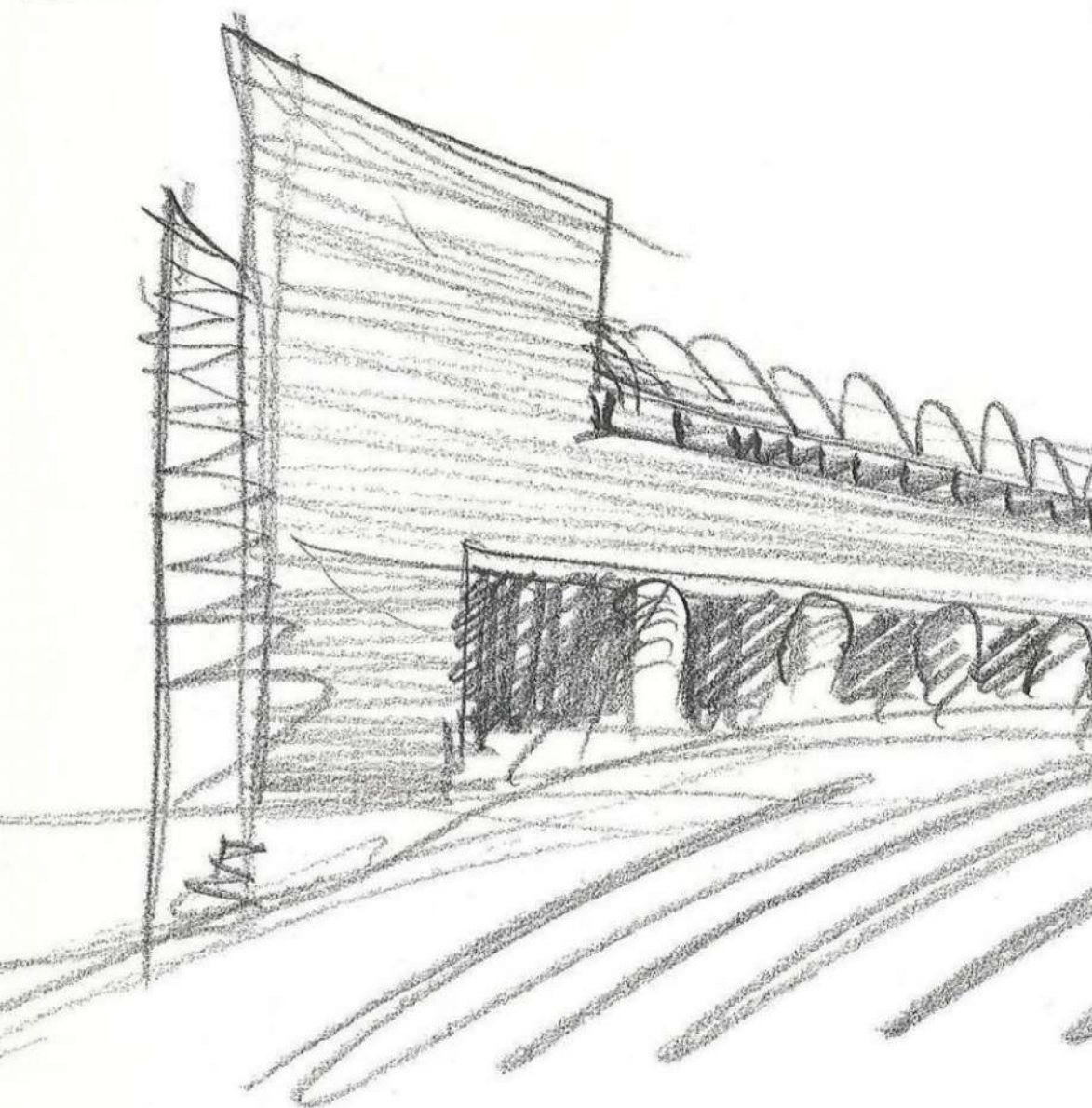
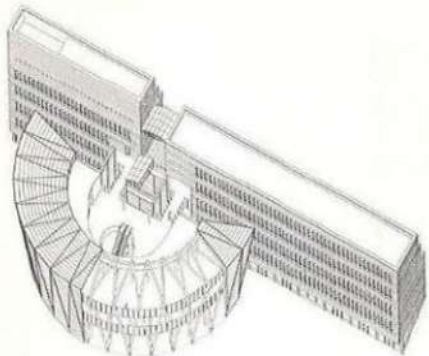


LE BIBLIOTECHE DI MARIO BOTTA

L'ESIGENZA di dare una collocazione stabile alla raccolta di libri antichi e rari di Werner Oechslin ha portato a configurare la costruzione di un nuovo volume annesso alla sua abitazione, una villa novecentesca. Un volume in vetro viene inserito come elemento di cerniera fra il corpo della villa e la biblioteca, situata nella parte retrostante e pensata come uno scrigno architettonico sospinto verso la parte più scoscesa della collina affacciata sul villaggio. Piccole aperture vengono ritagliate negli alti muri che racchiudono il doppio spazio in cui vengono allineati alle pareti gli scaffali dei libri. L'ambiente è mantenuto in penombra solo da una luce radente a soffitto. Una scala interna conduce allo studio posto al piano superiore, dove il corpo edilizio ricurvo si conclude in un unico spigolo, che si proietta con un'ampia vetrata verso le mura del grande convento che si erge sulla collina di fronte. [E. C.]

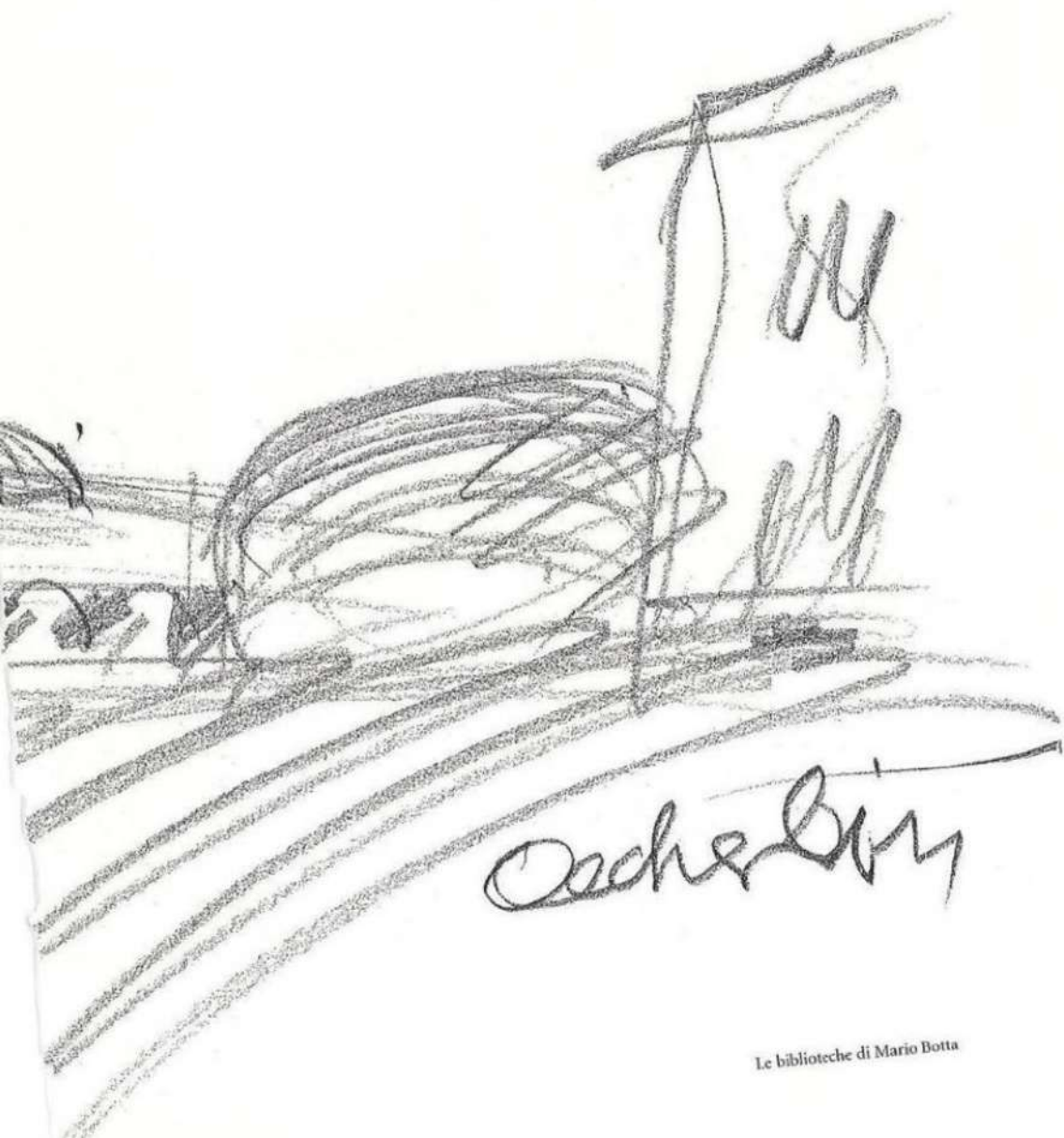
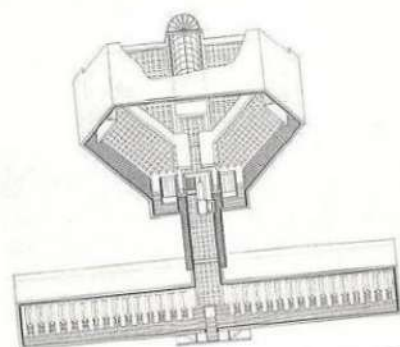
*Biblioteca Fondazione
Oechslin, Einsiedeln
(Svizzera); progetto,
1992 (completamento
previsto nel 2004):
schizzi originali*





Biblioteca municipale,
Dortmund, 1997-2000:
assonometria e veduta
della fronte del
complesso verso la
piazza antistante

Biblioteca
del Convento dei
Cappuccini, Lugano,
1976-1979:
assonometria e sala
di consultazione
illuminata dal
lucernario triangolare



Attraverso l'archeologia

La mostra *Egitto. Dalle piramidi ad Alessandro Magno* non presenta un taglio tematico bensì illustra l'evoluzione della cultura antica egiziana, spesso considerata eccessivamente statica; valorizza il vasto patrimonio presente sul nostro territorio che comprende circa novanta collezioni di materiale egiziano, attraverso la scelta di prestiti da collezioni prestigiose, ma non sufficientemente note; offre un percorso, che affianca materiale archeologico e librario, dalle letture romanzate alle pietre miliari per la storia della disciplina che chiamiamo egittologia.

La fase della formazione è documentata da alcuni reperti di epoca preistorica che rivelano attraverso la produzione ceramica e litica l'alto livello tecnico maturato in secoli per approdare nella sua piena compiutezza all'epoca storica.

A rappresentare l'Antico Regno (2682-2145 a.C.), è presente un eccellente esempio di statuaria, la 'Dama di Napoli'. Questa statua, che rappresenta in realtà un individuo maschile, è caratterizzata da un'accentuata volumetria, prova che la condizione primaria della scultura arcaica era la compattezza.

Il cambiamento sociale avvenuto nel Paese, a causa dell'indebolirsi del potere faraonico (Primo Periodo Intermedio, 2145-2020 a. C.) e del rafforzarsi di poteri locali, è commentato attraverso alcuni modellini lignei che nelle loro differenze ben rappresentano il gusto 'provinciale'.

Una bellissima testa regale, con il viso segnato da rughe, evidenzia le caratteristiche

del nuovo canone della statuaria del Medio Regno (2119-1793 a. C.), che riflette i mutamenti ideologici secondo i quali il faraone non è più rappresentato come un dio ma come un uomo.

Il Secondo Periodo Intermedio (1794-1550 a. C.), segnato dalla dominazione Hyksos, è esemplificato da una serie di piccoli scarabei, che mostrano moduli decorativi del Vicino Oriente come linee curve che si incrociano, cornici di cerchietti ed elementi cruciformi che alla semplice osservazione verranno riconosciuti come estranei alla cultura egiziana.

Il Nuovo Regno (1550-1069 a. C.), che è l'epoca di grande ricchezza e rinascita dell'antico Egitto, e l'Epoca Tarda, che rappresenta invece il suo crepuscolo e le prime dominazioni straniere, sono rappresentati da numerosi reperti collocati in una cornice scenografica di grande suggestione, un vero colonnato templare.

A testimonianza di alcuni faraoni molto noti, provenienti dalla collezione di Firenze sono esposti alcuni elementi di un deposito di fondazione del famoso faraone donna Hatshepsut, e un vaso in granito recante il cartiglio del faraone 'eretico' Akhenaton. La monumentalità, che caratterizza la scultura e l'architettura di questo periodo, è commentata attraverso alcuni significativi frammenti di statuaria regale: una testa di sovrano con il casco da guerra dalla collezione di Palazzo Te a Mantova e la parte inferiore di una statua di Seti I proveniente dal tempio di Abido, e oggi conservata nel Museo Correale di Sorrento.

Per l'Epoca Tarda i materiali scelti si riferiscono soprattutto alla concezione religiosa sempre più stratificata e complessa e in

qualche modo divenuta 'superstiziosa': sono esposte mummie di animali dalla collezione del Museo di Storia Naturale di Brescia, amuleti dalla collezione del Museo Archeologico di Como e oggetti 'magici', fra cui spicca per la sua bellezza un frammento di stele arpocratea dalla collezione napoletana. [M. P.]

Libri e archivi

Nei soli due secoli di storia dell'egittologia, sono state pubblicate migliaia di opere sul Paese dei faraoni, con finalità scientifiche o divulgative. Molte di esse, frutto di ricerche sempre più analitiche o di riflessioni di ampia portata, permettono di approfondire la conoscenza dell'Egitto in tutti i suoi aspetti; ma già nel XVI secolo, quando a Roma sono riscoperti e rieretti gli obelischi egizi portati nella città dagli imperatori romani, Michele Mercati pubblica (1589) *Gli obelischi di Roma*, seguito dalle *Considerationi sopra gli avvertimenti del Sig. Latino Latini intorno alcune cose scritte nel libro degli obelischi di Roma, insieme con alcuni supplementi al medesimo libro*. Sessant'anni dopo, l'analisi delle iscrizioni presenti sugli obelischi porta il gesuita Athanasius Kircher ad occuparsi della «dottrina universale dei geroglifici», visti come segni puramente simbolici, in varie opere, tra cui il monumentale *Œdipus Ægyptiacus* del 1652-54. Negli stessi anni si collocano i viaggi in Oriente di Pietro della Valle.

I viaggi di esploratori o religiosi si intensificano nel XVIII secolo. Sono divenuti celebri quelli di Richard Pococke che, nel primo volume della sua *Description of the East and Some Other Countries*, ha lasciato descrizioni dettagliate e illustrazioni di località e monumenti egiziani; o quelli dell'ufficiale danese

Frederick Norden, che visita la Valle del Nilo fra il 1737 e il 1738. La sua opera principale, *Travels in Egypt and in Nubia*, appare postuma nel 1755.

Nel 1798, Napoleone Bonaparte si imbarca alla volta dell'Egitto a capo di una grande spedizione militare, accompagnata da circa 160 studiosi incaricati di studiare il Paese in tutti i suoi aspetti. Questo lavoro meticoloso confluirà nella monumentale *Description de l'Égypte*, la cui prima edizione esce tra il 1809 e il 1822, mentre la seconda è pubblicata tra il 1820 e il 1829.

Durante la spedizione napoleonica, viene casualmente ritrovata a Rosetta, una cittadina sulle rive del Mediterraneo, una pietra incisa in caratteri greci, geroglifici e demotici, una forma tarda di egiziano. Ne segue la decifrazione dei geroglifici e la comprensione della lingua egizia, il cui merito spetta al francese Jean-François Champollion: sua la *Grammaire égyptienne ou principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne*, pubblicata postuma a Parigi nel 1836, un'opera fondamentale nella storia della cultura di tutti i tempi.

Nel 1828-29, lo studioso francese organizza, insieme con l'allievo Ippolito Rosellini – in seguito professore di Egittologia a Pisa – la spedizione franco-toscana in Egitto. Il Rosellini presenterà i risultati della spedizione nei *Monumenti dell'Egitto e della Nubia*, la prima grande opera egittologica italiana. Di Rosellini sono anche gli *Elementa linguae aegyptiae vulgo copticae*, pubblicati nel 1837. Nei primi trent'anni dell'Ottocento, inoltre, si intensificano i viaggi degli studiosi, ma anche di avventurieri che si recano in Egitto con l'obiettivo di portare in Europa oggetti egizi sempre più ricercati. Tra questi ultimi si annovera Giovan Battista Belzoni: la sua ce-

lebre opera *Narrative of the Operations and Recent Discoveries within the Pyramids, Temples, Tombs, and Excavations, in Egypt and Nubia*, è conservata nel fondo Varille, di cui si dirà in seguito, nella prima edizione del testo, del 1820, e nella seconda edizione delle tavole, del 1821.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, in Egitto operano grandi archeologi, tra cui William Matthew Flinders Petrie e Howard Carter, dei quali sono presentati in mostra alcuni volumi da loro scritti o facenti parte delle loro biblioteche. L'attività degli egittologi sul campo o il loro lavoro di ricerca a tavolino sono infine esplicitati dai materiali che costituiscono gli archivi degli studiosi stessi.

A Milano sono conservati diversi fondi librari comprendenti in tutto o in parte opere sull'Egitto antico. Tra di essi il fondo Morando della Biblioteca Trivulziana, che deve il suo nome a un appassionato di astrologia, alchimia e scienze occulte.

Altri volumi sono conservati alla Civica Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, mentre nella Biblioteca di via Senato si trovano tutte le principali fonti classiche sull'Egitto, in edizioni pregiate, o opere recenti in prima edizione, quali *Il fascino dell'Egitto* di Marinetti.

Ma i più importanti fondi egittologici milanesi – e tra i più ricchi del mondo – sono quelli conservati nella Biblioteca di Egittologia dell'Università degli Studi di Milano. Si ricordano in particolare i fondi Edel e Varille e gli archivi di questi studiosi e di Victor Loret, presentati per la prima volta al grande pubblico nella mostra presso la

Biblioteca di via Senato.

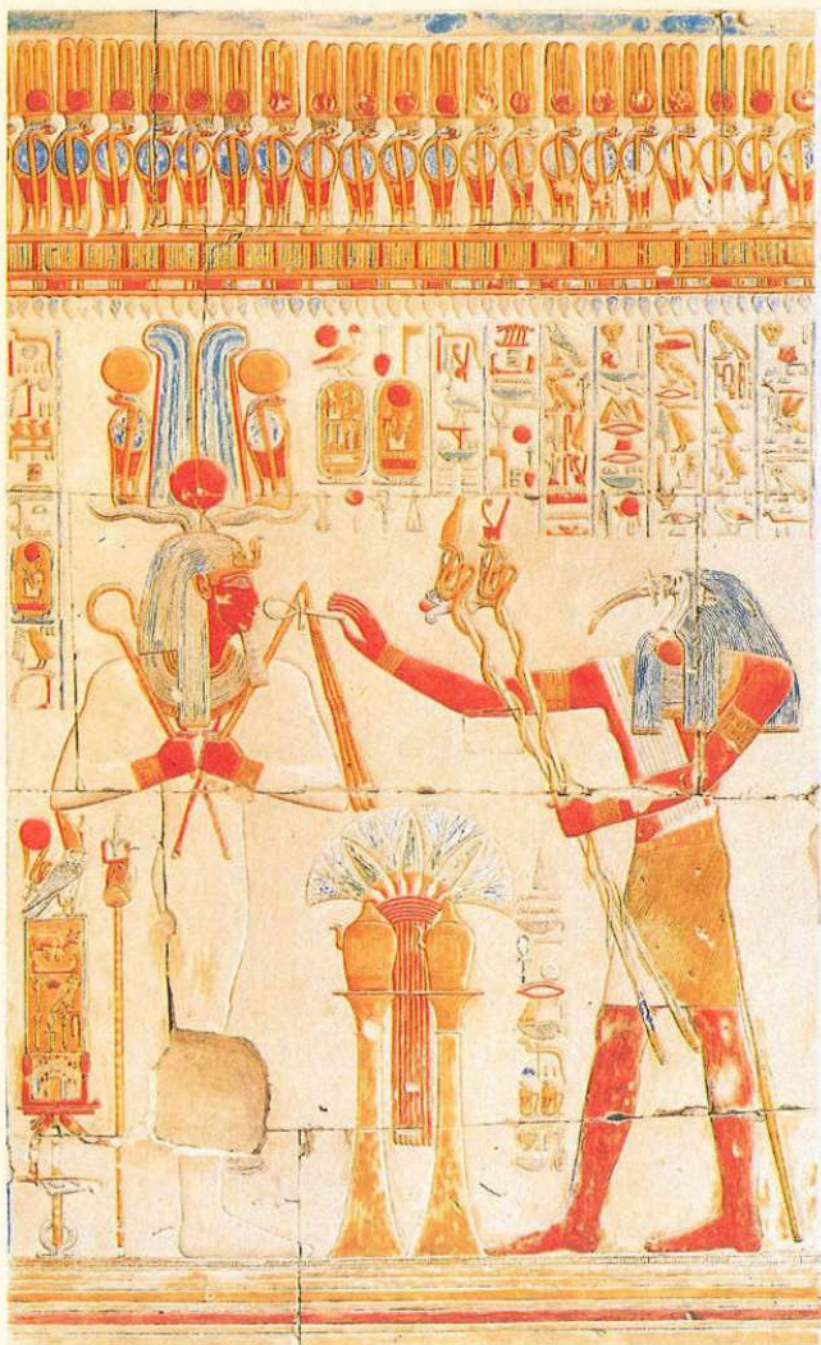
Lo straordinario fondo Edel, acquisito nel 1999 grazie allo sforzo comune della Fondazione Cariplo e dell'Ateneo milanese, comprende circa 15.000 titoli tra libri, riviste e opuscoli. Elmar Edel (1914-1997), già professore di Egittologia all'Università di Bonn, è considerato uno dei più grandi egittologi del Novecento. Nella sua biblioteca sono riunite, in tutto o in parte, le biblioteche di sette altri grandi studiosi, che a loro volta hanno ricevuto in dono volumi da egittologi di tutto il mondo. All'interno di molti di questi libri erano inoltre conservate lettere, appunti e note di ogni genere che, insieme ai volumi, permettono di ricostruire un secolo di storia dell'egittologia.

A differenza del fondo Edel, che comprende la biblioteca dello studioso nella sua interezza, del fondo Varille conservato a Milano fanno parte non tutti i volumi della biblioteca di questo egittologo, ma circa 400 opere, per lo più rare e di pregio, assenti sia nel fondo Edel sia in quello dell'Università. Alexandre Varille (1909-1951) fu filologo e archeologo, oltre che appassionato bibliofilo. I volumi della sua biblioteca presentano spesso, oltre al suo, *ex libris* e dediche o note di commento dei precedenti proprietari, tra i quali Auguste Mariette e Howard Carter, lo scopritore della tomba di Tutankhamon.

Complementari alla biblioteca di Alexandre Varille sono i suoi archivi, che contengono disegni e acquerelli, piante o fotografie aeree di siti archeologici, degli oggetti, dei monumenti e dei siti, dalla nascita della fotografia ai nostri giorni.

[P. P.]

Alan H. Gardiner,
*Il tempio del Re
Sethos I a Abydos;*
rilievo.
University
of Chicago Press,
Londra-Chicago
1933-1958



LEONARDO E LA 'FENICE DEGLI INGEGNI'

Fra gli intricati percorsi dell'astrologia e della magia

DI CARLO PEDRETTI

NELLA grandiosa raccolta di disegni di antichi maestri formata nell'Ottocento dal celebre collezionista francese Léon Bonnat e da lui destinata al Museo che a Bayonne si sarebbe intitolato al suo nome, oltre ai ben noti disegni di Leonardo si trova pure, attribuito a un anonimo lombardo (il De Predis o il Boltraffio), il ritratto di un giovane dai lunghi capelli ondulati e berretta, posto di profilo su fondo scuro, le cui sembianze ricordano quelle di Giovanni Pico della Mirandola (1463-1496), la leggendaria 'Fenice degli ingegni'. È un disegno che nello stile e nel carattere è certamente di ambito leonardesco. Databile intorno al 1490, esso ritrarrebbe il giovane filosofo all'età di ventisette anni, e questo a un tempo quando non si ha alcuna prova di un rapporto di Leonardo o di suoi allievi a Milano col giovane filosofo a Firenze, che però a Milano era ben conosciuto nei circoli intellettuali e politici e le cui sembianze potevano essere ben note almeno attraverso la medaglia dello Spinelli. Non mi risulta che il profilo di Bayonne sia mai stato considerato in ambito vinciiano. È vero che nel 1979 ne avevo suggerito il confronto con un disegno giovanile di Leonardo a Windsor per ventilare l'ipotesi che si trattasse appunto di un ritratto del Pico, ma anche a me era sfuggito uno straordinario documento che Pierre De Nolhac aveva pubblicato fin dal 1884 nel diffusissimo periodico "Gazette des Beaux-Arts" con un contributo che però non venne mai recepito dalle bibliografie leonardiane. Nella *Nota delle pitture, cartoni et disegni*, un inventario redatto nel



*Fenice, XIX dinastia
(sec. XIII a. C.);
affresco. Tomba della
regina Nefertari*

1600 della collezione romana di Fulvio Orsini passata poi ai Farnese, il De Nolhac segnalava un «Quadretto corniciato d'hebano, di penna tocco di acquarello, con la testa del Pico della Mirandola, di mano di Lionardo da Vinci» valutato 4 scudi romani. La notizia non era però sfuggita a E. Tietze-Conrat, che proprio nello stesso periodico, sessant'anni dopo, nel 1945, avrebbe proposto di riconoscere nel profilo di Bayonne quello a penna «tocco di acquarello» come ritratto del Pico attribuito a Leonardo nell'inventario del 1600.

Scartata l'antica attribuzione, il disegno restava escluso dalla critica vinciana, e la stessa sorte è toccata al problema da me proposto nel 1979 e ancora nel 1984 di un possibile rapporto di Leonardo col Pico. Si è avuto in compenso un breve, illuminante cen-



Scuola italiana
(sec. XVI), *Busto
di uomo di profilo
verso sinistra;*
penna, inchiostro
bruno, acquerello
bruno e grigio,
lumineggiamento in
bianco, 32,6 x 23,5 cm.
Bayonne, Musée
Bonnat

no nella prolusione del Gombrich (pubblicata nel 1997) al convegno pichiano del 1994, peraltro rimasto senza eco alcuna: «Quando si studiano gli scritti di Leonardo, niente è più commovente del suo quasi insensato ottimismo che lo spingeva a esplorare e scoprire tutti i segreti della natura. Allo stesso tempo, Leonardo, non meno del Pico, trascendeva l'atteggiamento rinascimentale, non disprezzava il passato, ma studiava i testi classici e medievali, non per sottomettersi alla loro autorità, ma per utilizzarli nelle sue ricerche, secondo i suoi fini». È questo lo stesso atteggiamento, prosegue il Gombrich, che si trova nella lettera del Pico a Ermolao Barbaro. Di qui la logica conclusione che se si accetta questo parallelismo bisogna anche ammettere che non esiste nessun altro legame tra Pico e Leonardo. «Non è improbabile – afferma quindi il Gombrich – che per Pico questo “uomo senza lettere” fosse un artigiano fra altri, ed

è più probabile che Leonardo considerasse i problemi filosofici del Pico come vani fantasmi».

È tempo dunque di riprendere il problema. È impensabile che all'inizio del suo soggiorno a Milano, negli anni Ottanta del Quattrocento, Leonardo non fosse a conoscenza di quello straordinario episodio della cultura europea che fu la vicenda della pubblicazione a Roma, nel 1486, delle novecento tesi di Giovanni Pico della Mirandola: una sistematica complessità di sincretismi e gerarchie cosmiche di una «nuova filosofia» che si affiancava al neo-platonismo fiorentino come sintesi mirabile di ogni corrente filosofica dell'antichità, dell'«antica teologia» di Ermete Trismegisto, come si legge nel discorso *Sulla dignità dell'uomo*, e del sapere scolastico; e questo, prendendo le mosse da un rinnovato senso della dignità umana, per trascendere i punti fermi della filosofia naturale postulati da Aristotele e dai suoi commentatori, e per risalire alle tradizioni più remote dell'esoterismo caldeo e arabo, anche come recupero del pensiero ebraico attraverso la cabala, e quindi seguendo i percorsi più impervi e intricati dell'astrologia e perfino della magia, i sentieri, per dirla ancora con Pico proprio nello stesso discorso, che «le Sfingi scolpite nei templi egizi ammonivano di custodire immacolati dai profani con i grovigli degli enigmi».

L'opera grandiosa così impostata non era che l'ordine del giorno dell'auspicato dibattito in un proposto convegno a Roma dei massimi sapienti europei del momento. Ma la proposta abortì invece con l'immediata condanna per eresia da parte di Innocenzo VIII, nel 1487, rimossa dal suo successore Alessandro VI nel 1493, un anno prima della morte, a solo trentun anni, del Pico a Firenze. Una delle tesi più enigmatiche (Farmer, 3.39) si rifà a un oscuro aneddoto del *De defectu oraculorum* di Plutarco nel quale si parla di

Giovanni Pico della Mirandola, in un'incisione ottocentesca



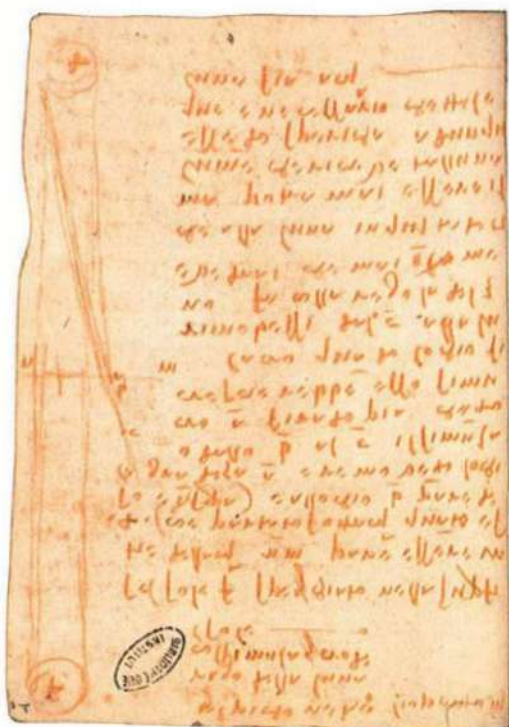
184 mondi che Pico, come già Proclus Lycius, interpreta come simboli dei diversi livelli della realtà nella disposizione geometrica di un triangolo equilatero, l'archetipo che con tre unità angolari e una media si configura come «una idea della trinità intellettuale, animale e seminale, e computo delle principali suddivisioni del mondo attraverso il primo numero sferico». Di qui l'implicita eresia di attribuire al demiurgo la creazione di altri mondi con vita umana.

Questo, come tante altre suggestioni e provocazioni pichiane, poteva avere raggiunto Leonardo già durante il suo primo periodo fiorentino, e quindi precedentemente al suo trasferimento a Milano, all'età di trent'anni, dove si trovava appunto nel 1486 e 1487 quando a Roma il Pico viveva la sua singolare avventura filosofica. Forse non a caso nel suo vivace resoconto dell'attività giovanile di Leonardo a Firenze il Vasari insiste sui suoi 'capricci' fra i quali annovera anche lo studio dell'astrologia come astronomia, un interesse che sembra accomunarli al giovane Pico anche per quelle che potevano essere le conseguenze. Significativo, in questo senso, il commento che il Vasari sopprime nella seconda edizione,

quella del 1568, in pieno clima di Controriforma: «E tanti furono i suoi capricci, che filosofando de le cose naturali, attese a intendere la proprietà delle erbe, continuando et osservando il moto del cielo, il corso de la luna e gli andamenti del sole. *Per il che – ed è questa la parte soppressa – fece ne l'animo un concetto sì eretico, che e' non si accostava a qualsivoglia religione, stimando per avventura assai più lo esser filosofo che cristiano.*»

Con la loro carica innovativa le idee del Pico – non solo quelle delle novecento tesi ma soprattutto quelle della sua opera astrologica – avrebbero continuato a imporsi all'inizio del Cinquecento, tanto che Leonardo ne

Leonardo Da Vinci,
*Ragion della luna col
simulacro del sole,*
testo preceduto dal
promemoria «El Pico
ne dié le openioni»,
circa 1510. Parigi,
Istituto di Francia,
Ms C, f. 20r





avrebbe tenuto conto intorno al 1510. Lo prova un suo brevissimo appunto, «El Pico ne dié le openioni», a chiosa di una osservazione sulla luna e la prospettiva dei riflessi nel Ms. G, f. 20r, un appunto a matita rossa come le note di botanica e sul paesaggio che in quel taccuino si riferiscono agli anni ancora milanesi, 1510-1511, e che sono intercalate da scritture a penna con note di geometria e tecnologia del 1515, e quindi del periodo romano. Si è dunque al tempo del grande fervore nello studio dell'anatomia, quando Leonardo insiste più che mai sulla necessità di riconoscere alle matematiche l'importanza fondamentale di «vera scienza», al punto di proclamare con enfasi: «Non mi legga chi non è matematico nelli mia principi», frase che sembra formulata di proposito a rimando della tesi pichiana: *Mathematice non sunt vere scientie*, le matematiche non sono vere scienze (Farner, 7.1). Più o meno a quel tempo Leonardo non esita a bollare le «barerie de' parlari», cioè le discussioni di lana caprina dei filosofi, come sarebbe l'enigma dei 184 mondi di Pico. Al confronto da lui istituito fra l'uomo e gli animali in ambito di anatomia comparata, si affianca ora la proposta di un confronto fra i loro linguaggi: «L'uomo ha grande discorso del quale la più parte è vano e falso. Gli animali l'hanno piccolo ma è utile e vero. E meglio è la piccola certezza che la gran bugia» (Ms. F, f. 96v).

Egli si accosta dunque alle complessità delle tesi del Pico pro-



Ermite Trismegisto,
1488. Siena, Duomo:
pavimento

prio quando prende corpo la sua personale visione cosmologica espressa con tanta eloquenza visiva nello sfondo dei suoi dipinti più tardi e negli ultimi disegni del cosiddetto *Diluvio*. Di qui la sorprendente testimonianza di Baldesar Castiglione sulla svolta che il suo pensiero avrebbe preso a quel tempo: «Un altro de' primi pittori del mondo sprezza quell'arte dove è rarissimo, ed èssi posto ad imparare filosofia; nella quale ha così strani concetti e nove chime-re, che esso con tutta la sua pittura non sapria dipingerle». Non saprebbe dipingerle! E invece è proprio questo che seppe fare.

All'insegna dell'emblema della Fenice schizzato da Leonardo su un foglio del Codice Atlantico, si terrà a Mirandola, nel prossimo maggio, un convegno su "Leonardo e Pico" organizzato dal locale Centro Internazionale di Studi su Pico della Mirandola con la partecipazione di studiosi di vari Paesi nel programma del Centro Hammer di Studi Vinciani dell'Università della California a Los Angeles; la cui sede europea, diretta da Carlo Pedretti, è di base presso la Facoltà di Filosofia dell'Università di Urbino. Al con-

vegno, coordinato da Cesare Guasti e Fabio Frosini, parteciperanno fra gli altri Patrizia Castelli, Graziella Federici Vescovini, Romano Nanni, Gabriella Ferri Piccaluga e lo stesso Pedretti (del suo intervento alcuni spunti si trovano nelle pagine precedenti).

Come precisa il programma del convegno, si tratta di fissare «il punto al quale lo stato della ricerca sui due autori ha potuto condurre fino ad oggi, sottolineando l'esigenza di un confronto libero dalla fissazione stereotipica di un Leonardo empirico e sperimentatore e di un Pico neoplatonico e speculativo».



Leonardo Da Vinci,
La Fenice,
schizzo da un foglio
del Codice Atlantico

ALEXANDRE DUMAS BICENTENAIRE

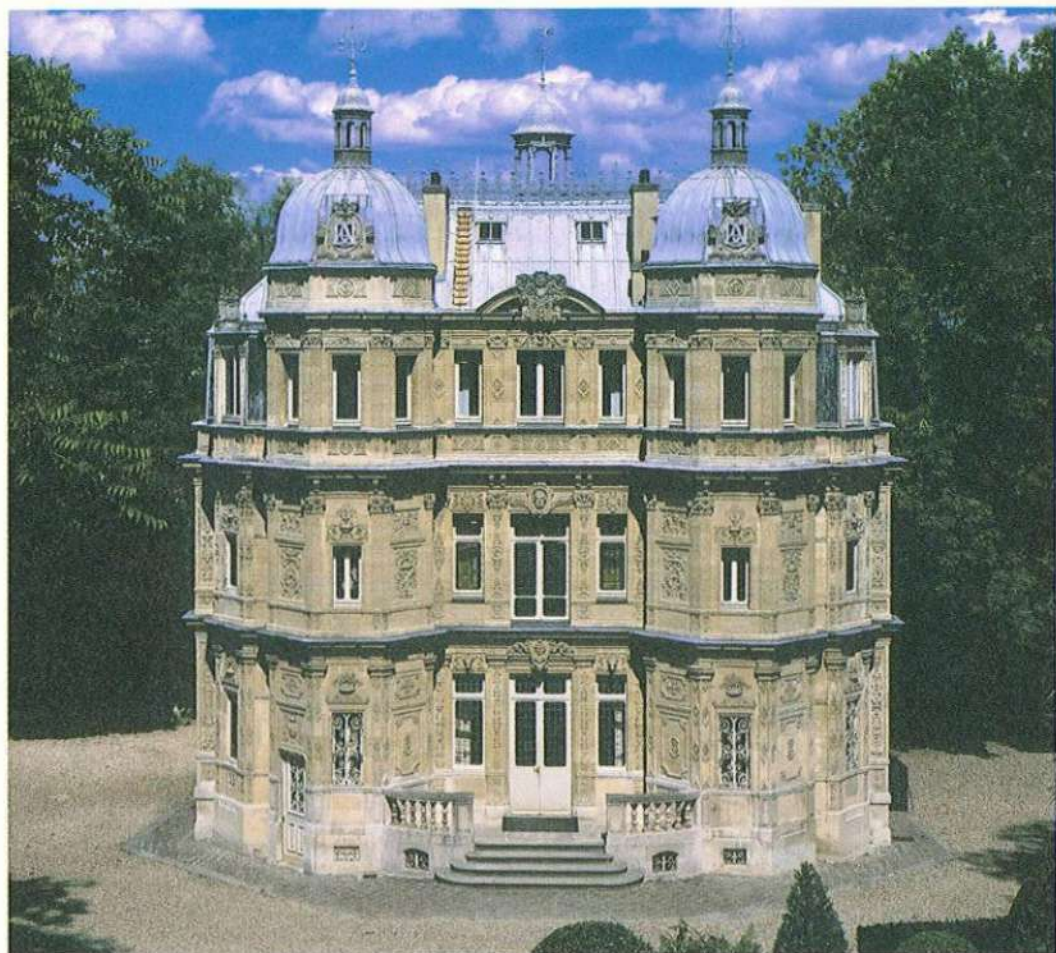
Dumas à bride abattue

PAR CLAUDE SCHOPP

« J'AVAIS besoin depuis longtemps de vous écrire, de vous exprimer l'étonnement où me tient votre inépuisable génie, le fleuve immense de votre invention. Vous êtes plus qu'un écrivain. Vous êtes une des forces de la Nature ; et j'ai pour vous les sympathies profondes que j'ai pour elle-même » écrivait Jules Michelet à Alexandre Dumas, l'écrivain « le plus mystérieux du dix-neuvième siècle », selon le jugement de Pietro Citati¹.

Né le 24 juillet 1802, à Villers-Cotterêts, petite ville de province, l'enfant, déclaré sous le nom d'Alexandre Dumas est un « composé du double élément aristocratique et populaire, aristocratique par mon père, populaire par ma mère »² ; en vérité, il n'est pas seulement un métis social, puisqu'il est aussi un quarteron ethnique, petit-fils d'un hobereau normand, Davy de la Pailleterie, et d'une esclave noire de Saint-Domingue, Marie Cessette Dumas. En naissant, cet hybride social et ethnique tombe dans la gloire et la République, puisque le général Dumas, son père, est un héros, surnommé dans les armées républicaines l'« Horatius Coclès du Tyrol » pour avoir défendu contre un corps d'armée autrichien le pont de Klausen.

Le père mort en 1806, laissant sa veuve dans une gêne proche de la misère, ne lègue à son fils orphelin que l'amour de la gloire, qui, après la fin de l'épopée napoléonienne, ne se conquiert plus par l'épée, mais par la plume. Aussi le jeune Dumas se lance-t-il, en 1822, à l'assaut de Paris, persuadé que la littérature lui ouvrira



«vers la capitale du génie européen, un chemin semé de couronnes et de pièces d'or».

Autodidacte, il dévore les livres, avec la même fièvre que la vie ; servi par une mémoire prodigieuse, il apprend si vite, que, s'imprégnant des idées nouvelles du romantisme qui transforment la sensibilité française, il devance tous les poètes contemporains, en particulier Victor Hugo, en faisant représenter à la Comédie-Française son drame *Henri III et sa cour* (10 février 1829), première brèche dans la citadelle du classicisme. Le jeune auteur, presque ignoré du monde littéraire, acquiert en une soirée une éclatante célébrité et est intronisé de facto général des troupes de la génération de 1830.

Quelques mois plus tard, il se jette dans la révolution de 1830

Château de Monte-Cristo, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines), 1844-1846; photographie, 1867

«Voyager, c'est vivre
dans toute la
plénitude du mot ;
c'est oublier le passé
et l'avenir pour le
présent ; c'est
s'emparer de la
création comme
d'une chose qui est
siennne»

par amour de la liberté, cette «grande et sublime déesse, seule reine que l'on proscriit, mais qu'on ne détrône pas !»³. Sa conviction est qu'est enfin arrivée l'ère de la république, mais la Monarchie de Juillet retarde l'échéance. À l'«Enrichissez-vous» du régime de la bourgeoisie triomphante, morale et économe, le jeune écrivain s'oppose en dépensant (et en se dépensant) sans compter : à sa table des flots d'encre sur son papier, des flots d'argent que l'encre déposent dans ses poches trouées, des flots d'esprit dans les salons, des flots de semence entre ses draps de la-

boureur de chair, des flots d'amour aussi en un épanchement continu. Alexandre prend désormais des allures de fleuve intarissable. Sa vie littéraire est aussi fertile et aussi imprévisible que sa vie privée.

En même temps que le désenchantement politique il connaît la fin des illusions littéraires. Après le triomphe d'*Antony*, qui est immédiatement le plus grand événement théâtral de son temps, le romantisme est en butte au retour de la réaction classique. Alexandre Dumas cherche à fuir, comme il le fera après chacune de ses déconvenues, qu'elle soit politique, littéraire, personnelle ou financière. Il voyage, car «voyager, c'est vivre dans toute la plénitude du mot ; c'est oublier le passé et l'avenir pour le présent ; c'est respirer à pleine poitrine, jouir de tout, s'emparer de la création comme d'une chose qui est siennne»⁴.

En Suisse d'abord (1832), en Italie et en Sicile ensuite (1835-1836). Il rapporte de ces premiers périple des *Impressions de voyage*, récits picaresques dans lesquels sont enchâssés des épisodes historiques, des contes et légendes des pays traversés, des courtes nouvelles. Homme d'infini mouvement, le voyageur entraîne le lecteur dans son élan vertigineux. Les *Impressions de voyage* constituent un laboratoire narratif où l'écrivain expérimente les qualités de verve qu'il mettra au service du roman auquel il ne vient qu'à regret, à travers des chroniques historiques, dont le succès le décide, écrit-il, à faire une suite de romans s'étendant du règne de Charles VI à nos jours. C'est le succès prodigieux, dans le feuille-



Alexandre Dumas,
*Le comte de Monte-
 Cristo*, chap. IX,
 "La Nuit": Mercedes
 supplie Monte-Cristo
 d'épargner son fils,
 le Vicomte de Morcerf,
 qu'il doit combattre

en duel, XIX^e siècle;
 assiette en porcelaine,
 diam. 21 cm.
 Collection de la
 Société des Amis
 d'Alexandre Dumas,
 Le Port-Marly



Alexandre Dumas
avec sa maîtresse
Adah Menken, 1867;
photographie

ton du "Journal des débats", des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue qui l'entraîne dans la voie romanesque. Hésitant sur le genre à exploiter, il opte définitivement – après l'extraordinaire succès des *Trois Mousquetaires*, écrit en collaboration avec Auguste Maquet – pour le roman historique, auquel il confère une valeur inconnue jusqu'à lui. Les lecteurs dévorent la suite de ces œuvres proposées, à grand renfort d'annonces, par les principaux journaux du temps, dont les directeurs s'arrachent et s'attachent l'auteur, à coup de traités mirifiques. Les grandes œuvres s'entremêlent à un train d'enfer : la trilogie des *Mousquetaires* (*Les Trois Mousquetaires*, *Vingt ans après*, *Le Vicomte de*

Bragelonne), celle des Valois (*La Reine Margot*, *La Dame de Monsoreau*, *Les Quarante-Cinq*), la tétralogie des *Mémoires d'un médecin* (*Joseph Balsamo*, *Le Collier de la reine*, *Ange Pitou*, *La Comtesse de Charny*). Ce qui, peut-être, aux commencement n'est que stratégique éditoriale, devient une mission, celle «non seulement d'amuser une classe de nos lecteurs qui sait, mais encore d'instruire une autre qui ne sait pas [le peuple]».

Alexandre Dumas jouit d'une popularité incomparable, qui se double d'un rejet des instances officielles de la littérature, qui l'accusent de pratiquer la 'littérature industrielle' et de signer des livres rédigés par des collaborateurs, en particulier Auguste Maquet. Quoiqu'il en soit, sous le nom d'Alexandre Dumas se crée un genre : le roman théâtral historique, qui se développe par scènes admirablement dialoguées, un genre – qui n'a d'autres règles que d'amuser et intéresser pour instruire. Dumas atteint alors son Capitole : les revenus de ses feuilletons et le triomphe d'adaptations de ses romans sur la scène de son Théâtre-Historique lui permettent d'élever sur une colline, dominant la Seine,

son château de Monte-Cristo, «la plus royale bonbonnière qui existe !» selon Honoré de Balzac.

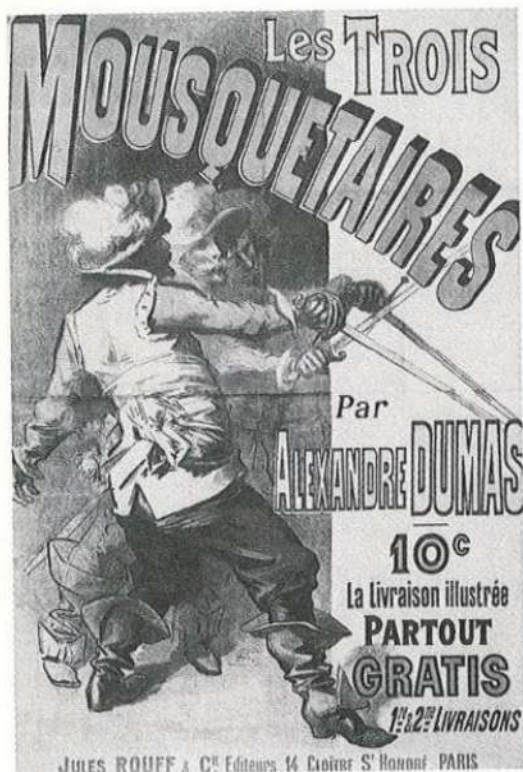
La Révolution de 1848 le conduit à la roche Tarpéenne. Il tente vainement, croyant venu le temps des prophètes, d'entrer dans l'arène politique ; mais, à chaque fois qu'il se présente devant les électeurs, il récolte un nombre de voix dérisoire. Ceux qui le lisent ne l'élisent pas. À défaut de tribune, il entend influencer sur le cours des événements en collaborant à des organes politiques et en fondant son propre journal, "Le Mois". Il lutte surtout pour sa propre survie, il doit fuir la France

en décembre 1851, à la suite de la faillite du Théâtre-Historique, et se réfugie à Bruxelles, où il retrouve tous les proscrits du coup d'Etat, à qui il ouvre toute grande la porte de sa maison du 73, boulevard Waterloo.

Tandis que le fils conquiert Paris avec *La Dame aux camélias* (1852), le père se penche sur son passé poursuivant la composition de ses *Mémoires*. S'il n'envisage pas, malgré la défection d'Auguste Maquet, le fin de sa carrière romanesque, ni de sa carrière dramatique, il prend conscience que désormais c'est la pente descendante de la vie qui l'attend. Il est désormais l'auteur d'œuvres qui sont derrière lui : *Antony*, *Les Trois Mousquetaires*, *Le Comte de Monte-Cristo*. De retour à Paris à la fin de 1853, le publiciste prend le pas sur l'écrivain : il réalise le rêve de toute sa vie d'avoir un journal bien à lui en lançant un quotidien artistique, "Le Mousquetaire", qui tire d'abord à dix mille exemplaires, mais ne répond pas à ses espérances – pas plus que son successeur "Le Monte-Cristo, journal hebdomadaire de romans, d'histoire, de voyage et de poésie, publié et rédigé par Alexandre Dumas, seul" (27 avril 1857-10 mai 1860).



Jean-Georges Huyot,
*Les Trois
Mousquetaires*, 1900-
1920; gravure



Jules Cheret, *Les Trois Mousquetaires*, 1900-1920; affiche du roman d'Alexandre Dumas

Les voyages pansent les blessures de l'échec. Sur un coup de tête, il part pour la Russie, traversant l'Empire des tsars jusqu'à ses confins caucasiens (juin 1858-mars 1859). «La bonne chose – s'écrie-t-il –, que cette liberté de faire ce que l'on veut, de se mettre ce que l'on veut, d'aller où l'on veut. Au reste dès que je rentre ici en pays civilisé j'entre dans une espèce de triomphe perpétuel et qui serait la joie et l'orgueil d'un autre et qui est mon supplice à moi»⁵.

À peine de retour de Russie, grâce au contrat qu'il signe avec son éditeur pour l'exploitation de ses œuvres, il acquiert une goélette, *L'Emma*, avec laquelle il entreprend la découverte de

la Méditerranée, chimère caressée depuis 1834. Mais *L'Emma* se détourne bientôt de l'Orient pour suivre le sillage de l'expédition des Mille conduite par Garibaldi. Dans Palerme libérée, Dumas s'enivre de tremper enfin dans l'histoire en marche. Il prend sa place parmi les apôtres de Garibaldi, «le Messie de la Liberté».

Après l'entrée triomphale de Garibaldi à Naples, l'écrivain est nommé au poste honorifique de directeur des Musées et Fouilles. Il fonde un journal, «L'Indépendante», plus garibaldien que Garibaldi, qui se donne pour mission d'extirper la mauvaise herbe des Bourbons. Après le referendum de rattachement du royaume des Deux-Siciles au royaume d'Italie et le départ de Garibaldi, Dumas poursuit à Naples sa lutte contre la contre-révolution et la camorra. Il écrit, en même temps que sa monumentale histoire des *Bourbons de Naples*, *La Sanfelice*, qui plus qu'un pamphlet anti-bourbonnien est un hymne à la République. Fort du succès de *La Sanfelice*, le vieil écrivain tente une dernière conquête de Paris (1864), mais ses entreprises journalistiques durent peu, il peine à placer des romans, qu'il achève rarement. L'athlète décli-

nant s'enfoncé dans l'érotomanie et la maladie ; il rassemble malaisément les articles de son *Grand dictionnaire de cuisine*, qui sera publié posthume. Après un séjour en Espagne, il s'en vient mourir à Puys, près de Dieppe, dans la maison de vacances de son fils.

Depuis plus d'un siècle, ses innombrables lecteurs renouvelés ont effacé tout doute, et ratifié le bel hommage de Victor Hugo, alors que, premier de ses voyages posthumes, son corps était porté de Puys au cimetière de sa ville natale Villers-Cotterêt :

Aucune popularité, en ce siècle, n'a dépassé celle d'Alexandre Dumas ; ses succès sont mieux que des succès, ce sont des triomphes ; ils ont l'éclat de la fanfare. Le nom d'Alexandre Dumas est plus que français, il est européen ; il est plus qu'européen, il est universel. [...]

Alexandre Dumas est un de ces hommes qu'on pourrait appeler les semeurs de civilisation ; il assainit et améliore les esprits par on ne sait quelle clarté gaie et forte ; il féconde les âmes, les cerveaux, les intelligences ; il crée la soif de lire ; il creuse le cœur humain, et il l'ensemence⁶.

Jamais sans doute écrivain n'a connu plus d'écart entre son audience et sa popularité. Rejeté par l'Académie française et par les institutions de la France littéraire, ignoré ou méprisé par la critique littéraire, pendant un siècle et demi, Alexandre Dumas est néanmoins demeuré l'auteur du plus grand nombre. C'est peut-être d'ailleurs parce qu'il était trop populaire qu'il passait pour suspect aux yeux des représentants officiels du bon goût, qui ne le lisaient pas parce que tant d'autres le dévoraient. Amnésiques et aveugles, car ils oubliaient quel grand pionnier du théâtre avait été l'auteur de *Henri III et sa cour* et d'*Antony* ; car ils refusaient de voir qu'au delà même de la littérature il était l'un des seuls écrivains français à avoir créé des mythes littéraires superbes, les Trois Mousquetaires, mythe de l'amitié virile, le Comte de Monte-Cristo, mythe de la vengeance à défaut de justice, comme Shakespeare a inventé Hamlet et Roméo et Juliette, Cervantès Don Quichotte, l'Arioste Orlando, Goethe Werther, De Foë Robinson Crusoë.

*C'est justement
parce qu'il écrivait
mal qu'il écrit
bien : tordant
le coup à ce
qu'il appelait
le «vieux style»,
c'est-à-dire à la
pompe*

Pourtant, la raison de la persistance et de la permanence qu'a rencontrées la lecture d'Alexandre Dumas pourrait être là où on ne la recherche pas, dans l'écriture même. Que ne s'est-on allé répétant qu'il écrivait mal. C'est justement parce qu'il écrivait mal qu'il écrit bien : tordant le coup à ce qu'il appelait le «vieux style», c'est-à-dire à la pompe en toute constance de la rhétorique, il s'est inventé un outil de langue adéquat à son ambition. Lorsque qu'il nage dans l'encre, selon son expression, l'Œuvre n'est pas au centre de son projet : il laisse sa plume courant sur le papier, sans surcharge, ni rature, il ne relit que rarement manuscrits ou épreuves, car pour ce prodigieux expansif, ce qui importe, c'est d'abord la relation avec l'autre, le lecteur. Toute son œuvre n'est – et, en cela il rejoint l'origine des littératures, le conte – qu'une in-tarissable causerie dont il est le premier destinataire, une recherche infatigable du bonheur de l'expression.

«Quelqu'un me disait un jour : "Comment se fait-il que votre père n'ait jamais écrit une ligne ennuyeuse ?" Je lui répondis : "Parce que ça l'aurait ennuyé". Il est tout entier dans ses mots. Il a eu cette bonne fortune d'avoir pu écrire plus que qui que ce soit, d'avoir eu toujours le besoin d'écrire pour faire vivre lui et combien d'autres ! et de n'écrire jamais que ce qui l'amusait» (A. Dumas fils à George Sand).

¹ Pietro Citati, *Sur le roman : Dumas, Dostoevski, Woolf*, Bibliothèque Nationale de France, 2000.

² "Le Mois", n. 20.

³ Alexandre Dumas. *Viva Garibaldi ! Une Odyssée en 1860*, texte établi,

présenté et annoté par Claude Schopp, Fayard, Paris 2002, p. 229.

⁴ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage*, II, p. 244.

⁵ À Emma Mannoury-Lacour, *Khan*, 9/10 octobre 1858; aut., Bi-

bliothèque Nationale de France, n.a.fr. 24 641, ff. 14 s.

⁶ Lettre à A. Dumas fils, publiée dans "Le Rappel", n. 782, mercredi 17 avril 1872, p. 1.

SOMMARIO

Intorno alla figura di Alexandre Dumas si sono espressi dai suoi contemporanei gli elogi più entusiasti, e ancora il nostro secolo ammira, legge e s'interroga su quello scrittore fluviale, su quella vera 'forza della natura'. Anche la sua vita ne ha l'impeto e la varietà.

Nato nel luglio del 1802 – duecento anni fa – in una cittadina francese di provincia e presto rimasto orfano di padre e in miseria, autodidatta ma pieno di risorse intellettuali, Alexandre si lanciò alla conquista di Parigi non con la spada napoleonica ma con la penna e fa presto breccia, impregnato di romanticismo, nella cittadella del classicismo. Da allora la sua attività non avrà più tregua, attraverso i trionfi ma anche le delusioni letterarie non meno che politiche. Costretto a lasciare la Francia, emigra in Svizzera e poi in Italia, trascinando i suoi lettori nei suoi viaggi con i resoconti non meno brillanti delle opere teatrali e dei romanzi, a cui ora si accinge. Nascono, con enorme successo anche economico, i vari cicli narrativi, fra cui quello celeberrimo dei *Tre Moschettieri*. La sua popolarità è immensa, ed egli sente le sue creazioni come un mezzo non solo per divertire ma per istruire le classi popolari afflitte dall'ignoranza. In un castello che si fa erigere con i suoi proventi su una collina dominante la Senna, e che intitola *Château de Monte-Cristo*, gode del suo massimo fulgore.

Ma la rivoluzione del 1848 segna per lui uno scacco. Lascia di nuovo la Francia, dapprima per la Russia, poi ancora per la Sicilia, dove segue la spedizione e il trionfo di Garibaldi a Palermo e a Napoli. Sono le ultime battute di una vita avventurosa quanto quella di alcuni suoi eroi. Alexandre morirà (1870) di ritorno dalla Spagna in Francia, nella casa di vacanza di suo figlio, che ha ottenuto a sua volta la fama sulle scene con *La Dame aux camélias*.

Ma il suo successo non conosce tramonti: è un «seminatore di civiltà», come disse Victor Hugo, che «migliora gli spiriti con una chiarezza lieta e forte, [...] suscita la gioia di leggere, si affonda nel cuore umano e lo feconda».

Creatore di miti letterari superbi, misconosciuto dagli accademici, Dumas è pur scrittore dallo stile personale, che non ha perso nulla della sua attrattiva ed efficacia anche oggi, perché diretto, privo di pompa e retorica. La sua scrittura scivola fluida sulla pagina, con una naturalezza raggiunta dallo studio e dall'esercizio ma poi immediata, e frutto della gioia di esprimersi: Alexandre Dumas, dirà un giorno suo figlio, «non ha mai scritto una riga noiosa perché non si è mai annoiato a scrivere».

IL PELLEGRINO COMENIUS NEL LABIRINTO DEL MONDO

Nella confusione e nella vertigine della nostra città

DI MARTA FATTORI

Jan Amos Komenský,
*Il labirinto del mondo
e il paradiso del cuore*,
Silvio Berlusconi
Editore, Milano 2002;
frontespizio
dell'edizione italiana

LA molteplicità di piani di lettura di quest'opera che si intersecano fra loro, è con consapevole chiarezza esposta dallo stesso autore sin dal titolo e dalla premessa al lettore. Quando nel 1661 Comenius ricorda a Montanus il contenuto e la motivazione di *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore* e scrive che suo intento era dipingere attraverso quadri emblematici gli errori e le vertigini, le vanità e le miserie di tutti gli uomini di ogni età, sesso, stato, ordine, condizione e dignità, descrive con puntuale chiarezza

il contenuto del suo *Labirinto*: una serie di quadri in cui il livello linguistico-semantico è indissolubile dal riferimento visuale e pittorico ad esso sottostante. E infatti nel titolo del *Labirinto* la 'descrizione pittorica' diventa un chiaro affresco di quanto si trovi nel mondo di confusione e vertigine, di vortice e fatica, di obnubilamento e di falsità, di miserie e tristezza, e infine di tedio e disperazione. Questa descrizione ripercorre le *vicissitudines rerum* di un'umanità che vuole credere nelle illusioni, ma, obnubilata da queste stesse illusioni, reputa di possedere l'arte perché costruisce castelli in aria, che tutti fingono di ammirare, ma nello stesso tempo invidiano, criticano alle spalle, o per

JAN AMOS KOMENSKÝ

IL LABIRINTO DEL MONDO
E IL PARADISO DEL CUORE

SILVIO BERLUSCONI EDITORE

gelosia o altro cercano di distruggere. Questa illusa umanità scambia infine per libertà e dignità vuote parole e titoli onorifici: «Davvero un eccellente bottino, il vostro: scarabocchi su carta», esclama il Pellegrino, per nulla rispettoso dei nuovi privilegi elargiti dalla regina Sapienza alle Autorità, i titoli di Venerandi, Reverendi, Eminentissimi per uomini di Chiesa e Vescovi, di Serenissimi, Potentissimi per nobili, principi e re, e così via. Tutti questi labirintici accadimenti potranno essere recuperati se alla ragione si affianca e solo temporaneamente si sostituisce il cuore, quel cuore nel quale il Pellegrino si rinchiude chiamato da Cristo per ritrovarvi la quiete della mente e la gioia.



Indissolubilmente legata alla prima parte è la seconda, come ripetuto da Comenius nella lettera a Montanus e nel titolo dell'opera. Il *Paradiso del cuore*, definito in un primo momento *palatium cordis*, non è una parte a valenza soltanto teologica, meno bella dal punto di vista letterario e sconsideratamente negletta dai lettori e dai critici dell'opera. Essa corrisponde, in simmetria allegorica, alla teoria comeniana dell'universale sapienza cristiana o pansofia, quella sapienza che è strumento e metodo, contenuto e risultato dell'umano processo di conoscenza.

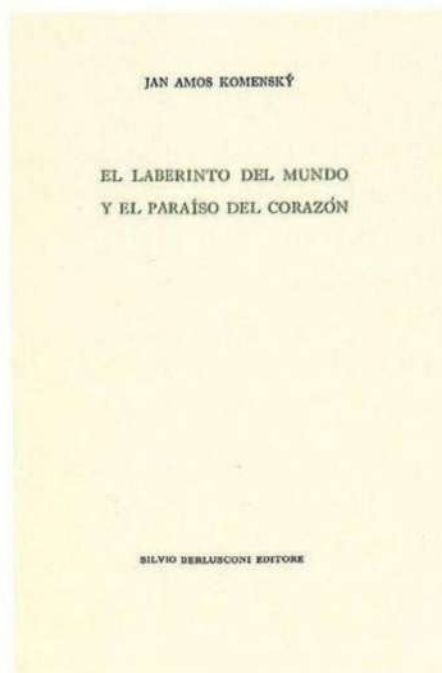
Ancora una volta è lo stesso autore che ci fornisce la chiave di lettura anche filosofica e scientifica di questo affresco divertente, tragico, grottesco e surreale, fittizio, ma verosimile, dove il rincorrersi delle invenzioni linguistiche descrive una umanità che sciamia senza un dove, un formicolar di tipi umani che si muovono e si rincorrono, si riuniscono a gruppi o si allontanano soli,

Marco Carnà, Jan Amos Komenský, 2002; incisione, in *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore*, Silvio Berlusconi Editore, Milano 2002: antiporta

tristi e delusi; dipinge, e in questo modo ri-inventa, tutti i mestieri e le situazioni sociali, dalle fatiche dei carrettieri alle risibili certezze dei dotti, dalle delizie e afflizioni della vita matrimoniale all'ingiustizia degli avvocati, agli icastici ridicoli nomi-soprannomi (Blaterone, Adulatore, Sviatutto, Aggiustanorma), e così via. Nella premessa al lettore fin dal primo paragrafo Comenius insiste e ricorda come una sola sia la domanda alla quale cercano una risposta i sapienti del mondo: dove e in che cosa consista il sommo bene (*summum bonum*). Non ci sono riusciti in quanto tutti, non soltanto i filosofi, hanno scambiato l'esterno con l'interno, il verosimile col vero, hanno avuto paura di andare oltre le abitudini inveterate (gli *idola* baconiani) e si sono arrogantemente ostinati nel già conosciuto, rassicurati dal rifiuto di ciò che non conoscono, ancorati a mete e desideri che il Destino, il vero reggente del mondo, sceglie a caso e che viceversa essi scambiano per consapevole scelta o per desiderio appetibile. In questa continua tensione fra una rassicurante cristallizzazione del sapere, che fa sembrare sapiente ciò che è solo vanità e superficie, e la ricerca viceversa di solidità, certezza e verità, sta il passaggio tra la vecchia e la nuova filosofia.

Fin dal capitolo II, con un gioco di parole tra *Moudrost* (= Sapienza) e *Márnost* (= Vanità), gioco di parole che si innesta su un palese sfondo di origine biblica, Comenius indica l'assoluta inutilità del viaggio del Pellegrino nel mondo: alla ricerca della Sapienza mondana, il Pellegrino troverà solo la vanità caotica del labirinto. Ciò che annebbia, offusca tutto e porta all'errore è l'abitudine, anzi l'inveterata abitudine, che recepisce e comanda acriticamente il già conosciuto: «Le guide per me e per tutti coloro che si aggirano a tentoni per il mondo sono due: l'arroganza della mente che esamina tutto, e l'inveterata abitudine che in tutte le cose dà colore di verità alle falsità del mondo», scrive

Jan Amos Komenský,
*El laberinto del mundo
y el paraíso del
corazón*, Silvio
Berlusconi Editore,
Milano 2002:
frontespizio
dell'edizione spagnola



Comenius nella premessa. Ogni volta che il Pellegrino tenta di guardare con i propri occhi, e si stupisce delle promesse non mantenute, della vanità dei desideri, delle vuote ciance, degli umani comportamenti, le guide lo zittiscono, lo chiamano impiccione, seccatore, sciocco, filosofastro e quant'altro: se al mondo si toglie quel colore legato all'abitudine che permette di credere vere le cose solo verosimili o addirittura false, c'è solo tenebra e si apre l'abisso. Gli occhiali che, insieme alla briglia, vengono dati al protagonista sono molati nel vetro della presunzione e montati con le stanghette dell'abitudine. Nel complesso gioco di specchi, nei molteplici piani dell'opera, il Pellegrino, proprio attraverso quegli occhiali impostigli dalle guide affinché gli sia più facile vedere il mondo così com'è (cioè come vogliono le guide e, attraverso di loro, la regina Sapienza), in realtà ha due tipi di visione. Gli occhiali gli sono stati messi di sbieco ed egli, alzando lo sguardo al di sopra delle lenti, raddrizza l'errore di visione, vede in due modi, come vogliono le guide, e come le cose sono in realtà, capovolte rispetto ai desideri di quelle.

I 54 capitoli dell'opera costituiscono una commedia umana e un percorso conoscitivo iniziatico, ma anche metodologico, con tratti autobiografici, sapienziali e razionali, che si svolge nel labirinto del mondo, e che si conclude con il ritorno a casa: e questo viaggio-metodo spiega il motto comeniano *omnia, omnes, omnino*, giacché a tutti è dato, attraverso un corretto procedimento e una guida vera e giusta (il Cristo, pansofo-metodo), di giungere alla verità.

Il ritorno in sé stesso inizia dal capitolo XXXVII, dopo che il Pellegrino sviene, incredulo e paralizzato davanti all'abisso di inganno e di morte ovunque incombente. La fine del capitolo precedente, che aveva visto il crollo anche del regno della Sapienza e di Salomone, il paragrafo sulla «battaglia, le catture, le uccisioni, le morti sul rogo e altre torture», toglie al Pellegrino qualsiasi speranza, qualsiasi pur larvata illusione. Il Pellegrino-Comenius rivive le scene strazianti degli assassini e delle torture: con il cuore colmo di disperazione e di pietà, non osa nemmeno muoversi e, pietrificato dall'orrore e dalla disperazione, è il testimone ammutolito degli abissi ai quali può giungere l'inferno umano. Non resta

che il rifiuto del mondo tutto, la fuga ovunque, o piuttosto, e definitivamente, 'fuori dal mondo': «Tutto è perduto! Me infelice». Mille volte la morte, afferma il Pellegrino, piuttosto che restare, sperare, e continuare a vedere ingiustizia, inganno, seduzione, menzogna e crudeltà.

La disperata preghiera del Pellegrino, terrorizzato, segna il momento di passaggio verso il Paradiso del cuore: il Pellegrino ode una voce che lo richiama tre volte: «Ritorna, da dove sei partito, alla casa del tuo cuore, e chiudi la porta dietro di te». Inizia il percorso tutto interiore verso Dio e il suo Cristo, alla fine del quale appariranno i simboli dell'*Apocalisse*.

Nella strofa che cantavano gli esuli cechi: «Nulla abbiamo portato con noi; tutto è perduto; con noi solo la Bibbia di Kralice e il *Labirinto del mondo*», viene dato all'opera di Comenius il valore di un testo sacro; un libro-guida in cui essi riconoscono e rivisitano la loro storia mondana e spirituale, una guida da leggere e meditare dalla quale trarre, momento per momento, le indicazioni e gli strumenti – individuali e in ognuno presenti – per giungere a 'percepire' la gloria di Dio.

"IL LABIRINTO DEL MONDO E IL PARADISO
DEL CUORE" DI COMENIO
IN PRIMA TRADUZIONE ITALIANA

Jan Amos Komenský, latinizzato in *Comenius*, è considerato non solo tra i maestri ma anche tra gli eroi del suo popolo, i Boemi. Nacque in Moravia nel 1592. Pastore protestante, studioso di filosofia e di pedagogia, fu vittima delle persecuzioni di Ferdinando II dopo lo scoppio della guerra dei Trent'anni e costretto all'esilio in Olanda, in Polonia, in Svezia, in Ungheria, in Slesia e nuovamente in Olanda, dove muore nel 1670.

Nel suo *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore* (1631) s'immagina un viaggio del giovane autore in cui il mondo gli appare come

una città ed egli ne percorre le vie osservando gli uomini nelle loro attività e nelle loro vicende, conoscendo gli ingannevoli fondamenti delle glorie e dei governi; finché affronta la vera realtà della morte e trova il conforto della vera Redenzione. Il tema del disprezzo del mondo – già incontrato da Erasmo nella stessa collana – si abbina così a un peculiare tratto utopistico.

La Biblioteca di Utopia ne presenta la prima traduzione italiana, a cura di Tomáš Kubíček con la consulenza storico-critica di Silvie Richterová e Marta Fattori (Silvio Berlusconi Editore, Milano 2002, pp. LXXIV-480); contemporaneamente ne esce anche un'edizione spagnola. Ne è riprodotto qui uno stralcio del saggio introduttivo di Marta Fattori.

RAGGUAGLI DI PARNASO
DI MARTA MORAZZONI

UN MAESTRO DEL RACCONTO

Carver

Da dove sto chiamando
Racconti



«Il racconto è qualcosa di intravisto con la coda dell'occhio, di sfuggita»: la definizione è di Pritchett, e Raymond Carver la fa propria, un'adozione istintiva che corrisponde all'idea dello scrittore americano minimalista, morto nel 1988. Minimalista è un termine riduttivo, che non rende giustizia alla grandezza, forse in Italia non ancora consolidata, di questo autore. Si liquiderebbe Cechov con una definizione simile? Credo di no, se non sottolineando la relatività della definizione riferita a un grande della letteratura mondiale. Ebbene, Cechov e Carver si somigliano, si somigliano per amore del secondo verso il primo, che gli è stato maestro alla maniera proustiana: una lenta digestione di temi e di passo narrativo, un lungo silenzio e infine l'opera, uno stillicidio di racconti che toccano la realtà comune, un'America davvero povera dentro e di poche, scontate parole.

Credo che Carver abbia trovato il ritmo del suo mondo nel ritmo del discorrere: chiacchiere banali, pensieri banali annotati nello scorrere di giornate che non si distinguono l'una dall'altra, dentro le quali, per colpa, per scelta, per ignoranza, sta la sola vita di cui i suoi personaggi dispongono. È la povertà del mondo del consumo, quella stessa che altri americani additano, per esempio Don De Lillo con i suoi romanzi *Rumore bianco* e *Underworld*. Ma questi è l'intellettuale newyorkese, il critico che osserva dall'interno ma da pensatore, colui che aggiunge alla realtà il suo giudizio, e la lingua diventa perciò un'affascinante bilancia di qualunquemo e raffinatezza, di turpiloquio e filosofia.

Non è questo l'orizzonte narrativo di Carver, uomo della provincia americana, instabile e senza radici, nella cui formazione di scrittore

però matura l'attrazione per la conoscenza di altri mondi, senza i quali la lettura del proprio sarebbe impossibile; dalla curiosità per l'altro nasce la profondità di analisi dell'io, nasce una cultura. Ecco perché la crosta superficiale del linguaggio carveriano spinge il lettore sempre più giù; lo illude (o lo delude, secondo i punti di vista) con la banalità delle vite che rappresenta, poi lo affonda in un sentimento indefinito, che è disagio e perplessità, infine lo porta al nocciolo, alla compassione. Ecco il maestro Cechov, quello che aveva cominciato facendoci sorridere dei tic e delle miserie del mondo piccolo borghese, per poi lasciarci nell'imbarazzo delle lacrime agli occhi.

Ma torniamo alla definizione di racconto adottata da Carver: quel vedere con la coda dell'occhio pare l'opposto dell'affondo, ma diventa per lui il punto di vista che dà il la alla narrazione, ne permette l'invenzione; Carver è anche poeta, quindi alla concisione affida un suo marchio preciso, là trova lo strumento ideale. Di sé diceva di dover lavorare sul racconto e non sul romanzo perché disponeva di poco tempo e di poca concentrazione; scriveva quando i bambini andavano a dormire e la casa, magari con l'eterno brusio del televisore in sottofondo, gli concedeva qualche ora di pace. La sua opera ci trasmette quel silenzio provvisorio, ci racconta interni di case arredate senza storia, precarie come la vita di tante coppie sul filo dello sfascio, che vi si muovono in stretta relazione con le cose: una lavatrice o un frigorifero hanno peso nell'universo umano di Carver, a volte diventano i soli interlocutori di una solitudine. In queste note è davvero grande scrittore e ci fa avvertiti di come l'insieme dei suoi racconti diventi il romanzo, superando le convenzioni della narrativa.

Basta ricordare *L'incarico*, dedicato con affetto commosso alla morte di Cechov, o *Pasticcio di merli*, quest'ultimo, credo, una pagina straordinaria. Raccontato in prima persona, è il lento snebbiarsi della coscienza di un uomo, docente universitario, abbandonato dalla moglie all'improvviso, durante un soggiorno in una casa di campagna, e dopo una lunga storia coniugale sostanzialmente felice. È proprio la nebbia il *Leitmotiv* del racconto: assedia la casa in una notte di avanzato autunno, mentre all'interno, protetto in un tepore morbido, il protagonista procede inconsapevole nella sua strada di piccoli egoismi, ignaro della donna che gli vive accanto e di cui non sente più che l'abitudine alla mera presenza fisica. Legato alle conoscenze di storico, fermo nella presunzione delle proprie certezze, rappresenta nel linguaggio astratto dell'erudizione il vuoto che ha fatto intorno a sé, e rimugina lentamente la realtà fino a che, dalla nebbia notturna, in una raffigurazione visionaria e struggente, riesce a far emergere il bilancio negativo della sua vita. È una questione di tecnica narrativa, forse, o una sensibilità acuta ai minimi spostamenti quella che coinvolge il lettore nella sensazione onirica dell'ultima scena del racconto e lo porta a piegarsi sul dolore di una vita sbagliata. E tutto sotto le righe, perché le piccole battaglie di cui siamo piccoli protagonisti hanno raramente diritto a un primo piano gridato.

Non è un caso che Robert Altman abbia realizzato uno dei suoi film più amari, *America oggi*, cucendo insieme nove racconti di Carver.

Raymond Carver, *Da dove sto chiamando*, trad. di Riccardo Duranti, Edizioni Minimum Fax, Roma 2000, pp. 582, con ristampe successive.

SAGGI E PENSIERI
DI MAURIZIO VITTA

L'(ESPERIENZA) ESTETICA NEL (DEL) QUOTIDIANO

H.M. van den Brink
Cuore di vetro



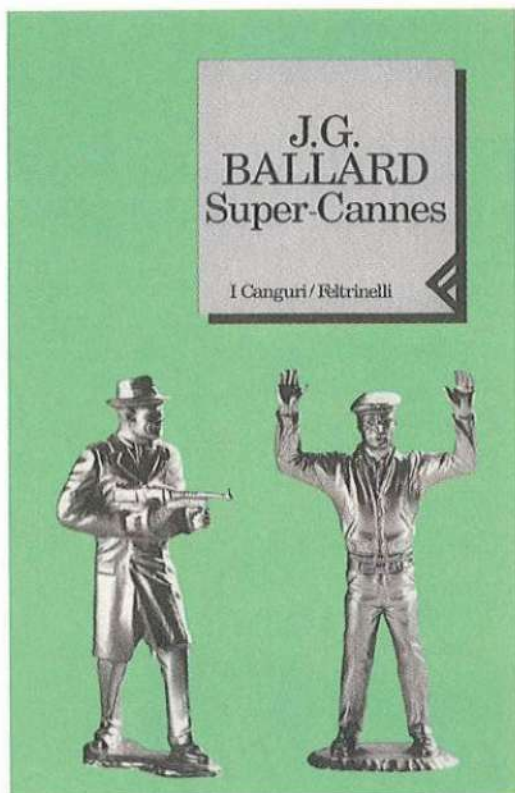
In *Cuore di vetro*, l'ultimo romanzo di H.M. van den Brink, i veri protagonisti sono l'architettura e il design. Il progetto di un complesso edilizio interamente in vetro, che Loeff, dirigente di una società immobiliare, vuole realizzare in una Amsterdam in febbrile crescita urbanistica, fa qui da specchio a una situazione esistenziale tesa e travagliata, nella quale i rituali della società occidentale, segnati dall'opulenza e dal desiderio perennemente insoddisfatto, si consumano in una sofferta vacuità, che un amore disperatamente inseguito moltiplica ed esaspera. Il vetro assume così una valenza simbolica, e la sua trasparenza astratta, indifferente, ci rivela la vita in tutta la sua insignificanza, riscattandola però, in pari tempo, in un sogno di algido splendore. «L'architettura – riflette confusamente il personaggio – è trovare la giusta proporzione tra la bellezza di una costruzione e il modo di cedere delle persone». Gli artefatti e gli spazi che costellano la nostra esistenza quotidiana appaiono quindi, nel romanzo, come vive proiezioni del nostro comportamento e dei sentimenti che si agitano in noi.

La letteratura, come è noto, ha spesso riflettuto su questa intima interazione tra la vita e le cose. Per Balzac l'arredamento di una casa disegnava vividamente il ritratto dei personaggi. Nei romanzi di Henry James la relazione tra l'abitazione e gli abitanti era ancora più stretta: ne *Le spoglie di Poynton* gli arredi e le suppellettili che popolano la casa della signora Gereth divengono il cuore pulsante della vicenda («Erano la nostra religione, erano la nostra vita, erano noi»); ne *Il senso del passato* è l'intera abitazione a sprigionare, con la tenacia della sua memoria,

un'energia vitale, rivelata dalle architetture e dall'organizzazione degli spazi interni.

Più di recente, James G. Ballard ha descritto, nella cornice della sua utopia negativa, il forte influsso che spazi architettonici e oggetti d'uso hanno sulla nostra esistenza, fino al punto di trascinarla in una sorta di demoniaca perdizione. Ne *Il condominio*, un edificio residenziale di lusso degrada l'opulenta vita degli abitanti a un selvaggio caos nel quale l'architettura contemporanea si trasforma, con la sua sofisticata tecnologia, in una giungla primordiale. In *Crash* è invece l'automobile a incarnare, nella sua struttura tecnica e formale, i nostri impulsi più segreti e violenti, fino a farsi figura dominante con la quale si instaura un perverso rapporto erotico. Nell'ultimo romanzo, *Super-Cannes*, è infine un grande parco tecnologico, dalle architetture avveniristiche, a rivelarsi nero specchio della condizione esistenziale dell'eletta cerchia di tecnocrati che vi vivono, fino a scatenare le loro inconfessate passioni.

A prescindere dal loro valore letterario, queste opere ripropongono in una luce nuova il concetto di *Einfühlung*, o 'empatia', su cui si fondò molta parte della teoria estetica tedesca tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX. Come si sa, nei lavori di Lipps, Vischer o Volkelt la proiezione dei nostri sentimenti sulle 'cose', animate della nostra stessa vita, finisce con l'ordinare il mondo in un modello autoreferenziale, da cui il 'bello' emerge come perfetta adeguatezza dell'oggetto alla natura del nostro 'io'. La teoria dell'*Einfühlung* riconduce l'esperienza estetica alla situazione psicologica del soggetto, che vede rispecchiata nella forma delle cose la propria situazione interiore; ma,



così facendo, ne mette in luce la natura sensoriale e insieme emotiva, segnata dalla fusione di percezione e sentimento, dell'*aisthesis* di matrice razionalista e del *pathos* d'origine romantica, grazie alla quale si realizza l'«appercezione» dell'oggetto contemplato.

Questa teoria fu ben presto vanificata dalla sua ambizione di proporsi come 'scienza del bello'. Essa circoscriveva puntigliosamente il suo interesse alla sfera dell'arte e oltretutto, come Wilhelm Worringer osservò, non era in grado di guardare oltre la classicità. Da allora, però, abbiamo assistito a un crescente protagonismo degli artefatti utilitaristici nella nostra esistenza, che l'arte ha registrato da più di un secolo, e

che l'architettura e il design hanno sancito in una rigogliosa cultura progettuale. Ciò ha progressivamente rivelato la complessità dei nostri rapporti con gli utensili e gli spazi architettonici fino ad adombrarne la natura affettiva ed empatica, del resto già affiorata, sia pure con molte riserve, negli studi di Dessoir, Simmel o Wölfflin, nonché, su un versante più propriamente psicologico, nelle nozioni di 'psicologia topologica' e di 'spazio vitale' elaborate da Kurt Lewin.

Quel che ne è derivato è stata una dislocazione del concetto stesso di 'bellezza', non più cristallizzata nella nuda perfezione della forma, bensì disseminata in un incessante processo di simbolizzazione delle cose di cui la nozione di *Einfühlung* si era fatta subito carico.

La conseguenza è stata il progressivo avvicinarsi dell'arte alla dimensione della quotidianità e, per contro, l'irrompere degli oggetti e degli

spazi funzionali in quella dell'estetica.

Nel momento in cui i valori dell'*aisthesis* e del *pathos*, su cui si fonda la legittimità dell'oggetto artistico, sono rintracciabili anche nell'oggetto d'uso, come la filosofia sospetta, l'esperienza quotidiana ci insegna, e l'arte ci rappresenta, anche i concetti di utilità e funzionalità, contro i quali si sono sempre infrante le aspirazioni dell'architettura e del design a uno statuto estetico, dovranno dunque rivelarsi semplici poli dialettici di una situazione che in qualche modo li comprende.

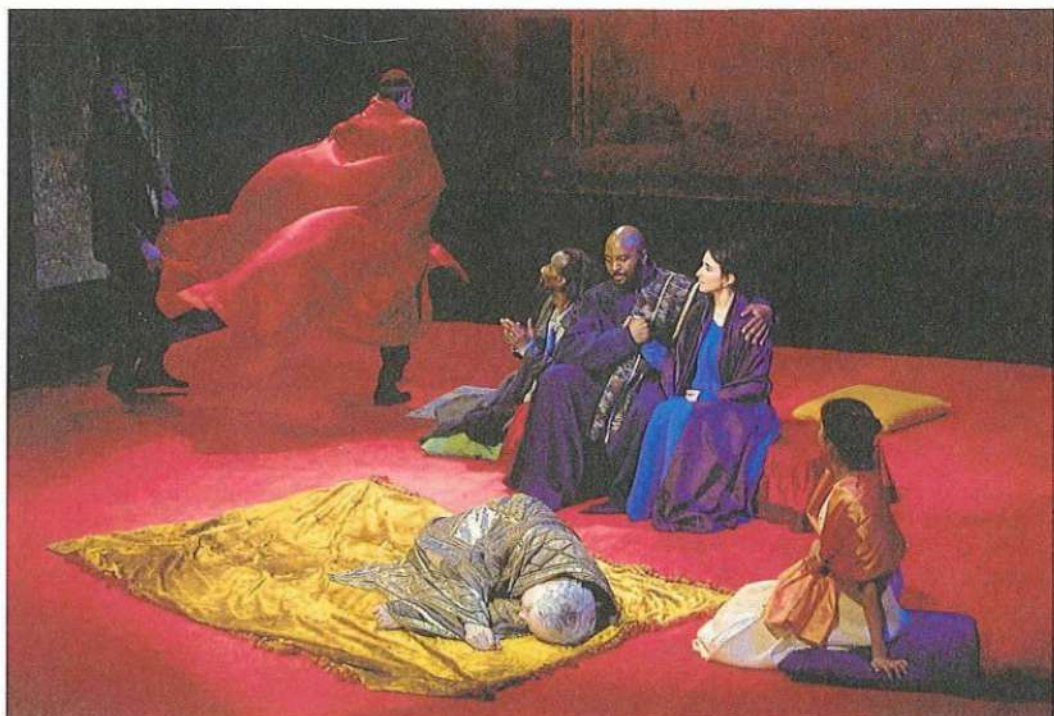
Gli oggetti, gli spazi, i materiali che costellano i romanzi di Ballard e di Van den Brink non fanno quindi che rammentare ancora una volta che l'esperienza estetica è assai più corposa di quanto non si pensi, e che in essa la dimensione quotidiana dell'utile e del pratico nasconde tesori di conoscenze che attendono tuttora d'essere scoperti.

LUCI DELLA RIBALTA
DI PAOLO BOSISIO

PER UNA CULTURA MULTIETNICA: LA LEZIONE DI PETER BROOK

Discutere di razze, religioni e culture è oggi questione di attualità: il problema di carattere eminentemente socioeconomico determinato dai flussi migratori crescenti tra terzo mondo e Paesi economicamente avanzati, sta assumendo tinte da autentica tragedia. Una sensata riflessione sulle straordinarie esperienze compiute dall'umanità nel suo complesso, sulla ricchezza e la fertilità degli incontri e degli scambi fra gli uomini, dovrebbe facilmente convincerci della opportunità e della indispensabilità di una costruttiva integrazione, fondata sulla pacifica contaminazione di culture e tradizioni diverse in un mondo avviato sulla strada di una globalizzazione che deve essere condotta sulla pista di un itinerario virtuoso.

Nella povertà diffusa di lucide prospettive di intervento politico, una lezione ci proviene paradossalmente dal teatro, una fra le manifestazioni più antiche di cultura e di arte. All'interno di una stagione non propriamente esaltante, caratterizzata dalla povertà di una offerta di spettacolo stanca e poco originale, si è distaccata *La tragédie d'Hamlet*, diretta da Peter Brook, regista inglese oggi considerato fra i massimi artefici del teatro internazionale, che ancora una volta ha saputo offrire con il lavoro suo e dei suoi attori una autentica lezione di civiltà. È ben conosciuta la ricerca antropologica che Brook conduce con il Centre international de création théâtrale, fondato a Parigi negli anni Settanta, ove egli ha riunito una compagnia formata da numerosi artisti di diversa estrazione culturale e geoetnica. Insieme a loro, Brook si è recato in Africa, in Sudamerica, in Estremo Oriente, per compiere lunghi studi ed esperienze approfondite sulla



comunicazione teatrale di natura non esclusivamente verbale, in contatto con popolazioni che, rimaste ai margini del progresso, hanno mantenuto intatta la capacità di trasmettere emozioni attraverso la danza, le cerimonie sacre, i rituali magici. Da tale confronto sono nati spettacoli memorabili per il loro profilo artistico, dai quali è, inoltre, scaturita una significativa lezione di solidarietà e un messaggio di integrazione rivolti alla società in cui viviamo, tanto più efficaci, quanto meno accademici e ammantati di quella presunzione che caratterizza troppo spesso parole e promesse degli uomini di potere.

Come non ricordare il *Mahabharata*, magnifica e grandiosa rappresentazione del più importante poema sacro indù, cui erano ammessi, di volta in volta, gli spettatori nel

numero limitato dalla necessità di celebrare un rito collettivo? Gli attori, scelti da Brook con un criterio di massima apertura, provenienti da nazioni diverse tra loro e, in particolare, distanti da quella di origine del testo cui si andava lavorando, erano chiamati a esercitarsi su forme elementari e primordiali della comunicazione, libere da ogni debito nei confronti del determinismo culturale o sociale, per scoprire a se stessi, prima ancora che agli spettatori, come l'intera umanità possa vivere e comprendere la medesima storia.

La tragédie d'Hamlet – in tournée in Italia in questi mesi – rappresenta una nuova e significativa esperienza compiuta dal Centre di Brook secondo le medesime intenzioni: otto sono gli interpreti e otto i Paesi da cui essi provengono, a partire dal magnifico

protagonista, che, provocatoriamente contraddicendo la tradizionale iconografia del 'pallido prence', è il giovane William Nadylam, artista nero di origine camerunense. Ma non è certo il colore della pelle a fare la differenza o a dare conto compiuto dell'interesse di uno spettacolo che, nella sua assoluta castità visiva, rappresenta una pietra miliare nel cammino secolare del capolavoro shakespeariano. Nel contesto di un mondo in cui sembra essere scomparsa bruscamente e drammaticamente ogni forma di tolleranza razziale, Brook afferma l'accresciuto valore indotto dal fertile incontro di culture disperate con forza e con tutti i mezzi a disposizione di un regista teatrale: dalla distribuzione alla scelta di suggestioni sonore che rinviano a tradizioni dell'antico Oriente; dai costumi, scevri di qualsiasi preciso riferimento a luoghi ed epoche definite eppure così ricchi di un fascino evocativo che rimanda a civiltà sconosciute e remote, ai pochissimi elementi scenografici in cui si nega il gusto per il decoro a favore di una essenzialità funzionale di monastico rigore.

La rinuncia a qualsiasi concessione al decorativismo e al compiacimento estetico, cifra questa intrinseca al magistero registico di Brook, contribuisce potentemente alla perfetta integrazione fra i differenti linguaggi della

scena: in assenza di effetti teatrali e di supporti esplicativi e didascalici, le parole di Shakespeare ritrovano nell'intensità di una interpretazione fondata oltre che sulla verbalità, su un uso vigoroso del linguaggio corporeo, tutta la loro forza originaria, raccontando a un'incantata platea la storia di Amleto.

Attraverso una nuova esperienza di Peter Brook, dunque, il teatro rivela ancora una volta la sua peculiare capacità di farsi veicolo privilegiato per una esperienza universale e collettiva volta a promuovere nei fatti un'integrazione dinamica fra individui appartenenti a culture e civiltà differenti e distanti fra loro. Anche la scelta del testo non è, ovviamente, casuale o ascrivibile a mere ragioni estetiche. Sembra che – per dirla con Brook – «Amleto ci racconti ogni dieci anni qualcosa di nuovo», sicché, in una fase tanto incerta della nostra storia, il principe danese torna a ripetere il suo monologo, quasi a verificare la legittimità della violenza e dell'omicidio, di qualunque natura essi siano.

E se Amleto cede, infine, alla tentazione della violenza, lo spettatore rimane disarmato di fronte agli interrogativi ch'egli si è posto, perché, se è vero che il teatro si assume la responsabilità di indurre alla riflessione, esso non indica facili soluzioni.

NOTE SU NOTE
DI CARMELO DI GENNARO

MEDEA ELETTRONICA

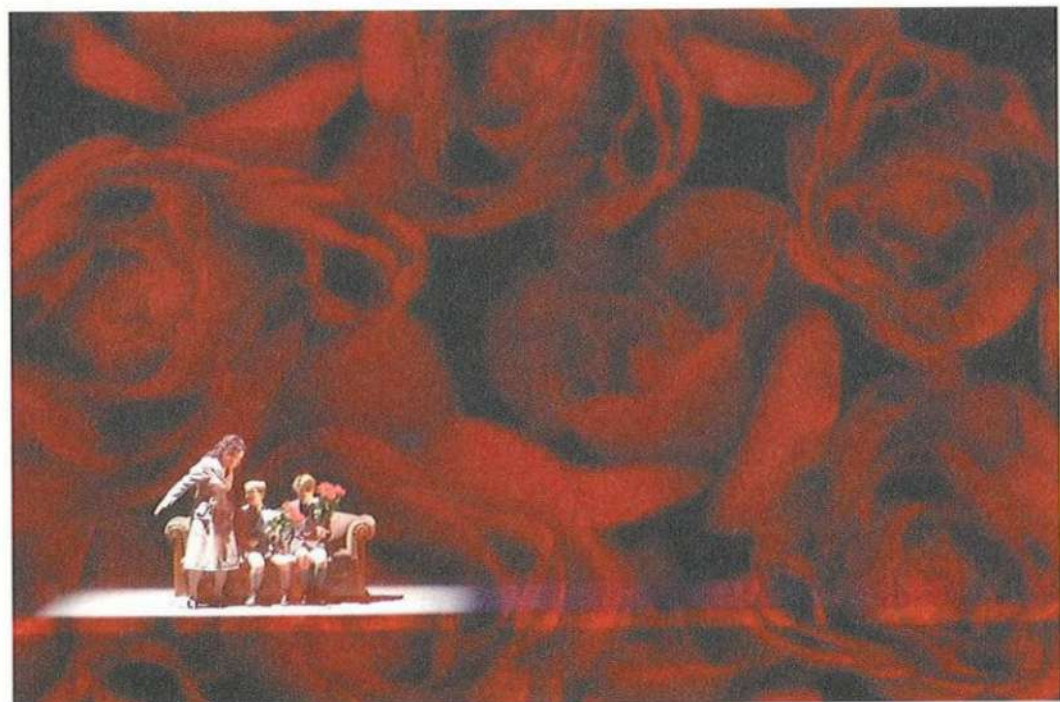
Erano molti anni che il compositore italiano Adriano Guarnieri (1947) pensava a un lavoro teatrale dedicato a Medea; in effetti, ne aveva già scritta una di opera, su libretto di Pier'Alli: purtroppo, insolubili problemi organizzativi, nonché contrasti col regista, ne hanno impedito una realizzazione scenica. Finalmente, dopo anni di difficoltà e delusioni, il tragico personaggio, caro anche a Pasolini, ha trovato degno albergo nel seno della straordinaria musica di Guarnieri, che ha messo in scena la sua video-opera *Medea* al Palafenice di Venezia, direzione musicale di Pietro Borgonovo, regia di Giorgio Barberio Corsetti. Il compositore italiano ha completamente riscritto la partitura, che così con la primigenia *Medea* condivide poco o nulla. Gli anni che separano queste due versioni sono serviti a Guarnieri per approfondire la sua conoscenza del mezzo elettronico applicato alla musica, tant'è vero che per la produzione vista a Venezia è stato utilizzato un impianto di *live electronics* (coordinato da Nicola Bernardini e Alvisè Vidolin) a dir poco imponente. Le ragioni artistiche di tale utilizzo sono presto dette.

La musica di Guarnieri contiene in sé un'innata mobilità, costruita com'è da frammenti continuamente in movimento, ottenuti tramite un pulviscolare velocissimo della materia sonora; diverse fasce musicali così strutturate si sovrappongono in un contrappunto denso e complesso, che il compositore dipana proprio grazie all'uso del *live electronics*: ciò gli consente di dosare le masse ed evidenziare quel che gli pare opportuno, affidando alla restante struttura musicale il compito di incarnare un continuo, perpetuo bordone.

A tale potente, visionaria concezione, s'affianca il ruolo affidato alla voce umana; in questa *Medea* il personaggio appare talmente complesso e stratificato da venir triplicato, dato che Guarnieri utilizza tre cantanti con timbri di voce differenti e ben riconoscibili, proprio al fine di mettere in luce la non unicità della psicologia femminile. Così, Medea 1 ha la voce più grave di Sonia Visentin, Medea 3 quella sopranile di Alda Caiello, Medea 2 il timbro leggero di Antonella Ruggiero, leader storica del gruppo pop italiano Matia Bazar, da tempo dedicata alla ricerca di vie non convenzionali nel far musica. Anche l'altro personaggio, Giasone, ha il timbro chiaro del controtenore Andrew Watts: ciò significa che pure l'elemento maschile, più che costituire un'opposizione, semmai costituisce un completamento di

Medea. Il libretto (a cura dello stesso compositore), liberamente tratto da Euripide, non racconta nulla, ma allude, mediante la scelta di determinati frammenti, alla tremenda solitudine del personaggio, al suo totale sradicamento, alla sua angosciosa perdita (quella del proprio compagno), che si risolve in uno stato di lucida follia: l'uccisione dei figli diventa l'unico gesto, estremo, capace di far dimenticare ogni legame col passato, ossia con l'uomo che l'ha abbandonata.

La musica di Guarnieri racconta in modo febbrile, delirante, visionario, commovente l'epopea di questa donna sola, alternando stati di lucida violenza (anche sonora) a momenti di radicale solitudine, tra i quali lo splendido finale, affidato alla sola voce di Antonella Ruggiero (bravissima, così come le sue due



colleghe). Anche la conclusione della prima sezione viene costruita quasi evocando la forma del *Lied*: pianoforte, flauto solista e voce contraggono l'espressione sino al silenzio, un silenzio carico d'angosciosa attesa.

La particolarissima scrittura, che spinge quasi sempre la voce nel registro sovracuto, serve a 'bucare' il denso tessuto sonoro, in modo tale che i frammenti di testo vengano sviscerati in tutte le loro possibilità semantiche e sonore. Da rimarcare ancora l'intensa parte corale, d'estrema difficoltà, che amplifica e riprende la tessitura solistica addensandone i colori.

Accanto a tale, straordinaria partitura, s'è affiancata l'altrettanto indovinata regia di Barberio Corsetti: costui, ovviamente, non racconta nulla ma evoca, anche attraverso oggetti quotidiani (una cucina a gas, un divano)

i simboli d'una tranquilla esistenza borghese che magari Medea vagheggiava, ma che non potrà mai avere, offuscata dal dolore e dalla solitudine. Importantissimo l'uso del video: piccole telecamere sul palco vanno impudicamente a frugare nell'intimità dei protagonisti, squadernandone in maniera plateale espressioni, gesti, azioni: ogni riferimento all'imperante voyeurismo televisivo è assolutamente voluto. Non solo; anche l'orchestra, disposta dietro i cantanti, sul palco, diventa a sua volta protagonista, un personaggio vero e proprio: non potrebbe essere altrimenti, dato che sia a lei, sia agli strumenti distribuiti in sala (tra i quali un nutritissimo gruppo di ottoni) viene affidato un compito cruciale, ossia quello di costituire il fondo per questo splendido e spaventoso affresco sonoro.

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

A TU PER TU COL FARAONE

Rilievo di Méryrê,
Nuovo Regno,
XVIII dinastia
(1500 a. C.).
Vienna,
Kunsthistorisches
Museum



Dopo aver folgorato Napoleone e i suoi militari, la civiltà dell'Antico Egitto continua, per così dire, a mantenersi in testa alle classifiche del gradimento. Oggi più che mai. Una fiamma perenne tenuta viva da continue campagne di scavo, da singolari tecnologie di indagine – come la recente perlustrazione delle parti più recondite della Piramide di Cheope per mezzo di un piccolo robot telecomandato – e da ambiziosi progetti di riallestimento di collezioni già esistenti o di costruzione di nuovi musei. E qui si allude ai progetti di riallestimento del Museo Egizio di Torino, alla riapertura della collezione egizia al Castello Sforzesco di Milano, ai grandi progetti di ampliamento del Museo Egizio del Cairo (che nel 2002 ha compiuto 100 anni di vita) fino alla costruzione di un nuovo mirabolante museo a El Giza, proprio accanto alle Piramidi, quasi tutto interrato per non rompere l'incanto di un panorama unico al mondo. E dovremmo ancora aggiungere il futuro progetto di riunificazione del Museo Egizio di Berlino (quello che ospita la statua di Nefertiti) in un unico grande edificio sull'Isola dei Musei.

Ma a tenere alta la bandiera contribuiscono in maniera determinante le mostre temporanee che con serrata frequenza vengono proposte al pubblico in Europa e in America.

Stringiamo l'obiettivo alla realtà italiana e subito osserviamo la quantità e la qualità dell'offerta con due importanti appuntamenti: a Milano, alla Biblioteca di via Senato con la mostra accennata in questo stesso fascicolo; e a Venezia con l'imponente rassegna organizzata a Palazzo Grassi fino al 25 marzo 2003, interamente dedicata a una figura chiave

della civiltà fiorita sul Nilo: la figura del faraone.

Quella del faraone era una doppia vita, perché nonostante fosse uomo come tutti gli altri (con gli inevitabili appuntamenti con l'amore, il dolore e la morte), il suo ruolo lo sollevava verso gli dèi, lo portava a trascendere l'umano. Il faraone era insediato da dio sulla terra, era il centro del cosmo e il responsabile dell'armonia del creato, dell'equilibrio tra le forze del bene e quelle del male.

La prima sezione della mostra veneziana è dedicata proprio alla monumentalità dell'architettura e della scultura in Egitto, espressione tangibile dell'onnipotenza del monarca. Che seppe consolidare il suo ruolo di architrave del mondo attraverso strategie molto moderne, prima fra tutte il culto della personalità. Per millenni l'Egitto venne disseminato di ritratti dei faraoni e delle loro mogli, come bene documenta la seconda sezione della mostra, tanto che oggi ci è possibile scrutare le fattezze (anche se un poco idealizzate) di Kefren e di Tutankhamon, di Ramesse e di Cleopatra, come pure è possibile leggere bene i simboli specifici di un faraone, in particolare, quelli che richiamano la doppia natura di ministro del dio Sole e di simbolico unificatore dell'Alto e Basso Egitto.

Ma anche l'ordine e la giustizia erano prerogative del monarca. Così, armi, scene di guerra e decorazioni militari corredano spesso il ritratto di un faraone, che è sempre vittorioso contro il nemico e attraverso la vittoria garantisce l'eternità di un ordine stabilito dagli dèi.

Dopo il faraone re-sacerdote e il faraone guerriero, una successiva parte della mostra ci presenta il faraone capo di Stato. Palazzi enormi e gesta narrate da lunghi bassorilievi raccontano il livello della solidità del suo governo e della saggezza del suo operato politico. Il faraone era un autocrate, un monarca assoluto nel senso più pieno del termine; ma non poteva governare da solo. Dunque lo circondava un piccolo esercito di ministri coi quali teneva consiglio e deliberava i principali provvedimenti. Gli ordini venivano poi redatti dallo stuolo dei funzionari (i celebri scribi di cui possediamo numerose raffigurazioni), registrati negli archivi reali, e poi diramati su tutto il territorio dei due regni.

E in privato, come viveva un faraone? Chiuso al sicuro nei suoi palazzi, il faraone godeva al loro interno di una certa libertà. Poteva smettere i pesanti abiti dell'ufficialità, poteva amare e vivere i suoi piaceri di uomo (con numerose mogli ufficiali e uno stuolo davvero invidiabile di concubine); conosce le gioie della paternità.

Tanta benevolenza e tanta consuetudine con gli dèi non preservavano però il faraone dall'appuntamento con la morte. Nessuna civiltà ha saputo spedire all'altro mondo il proprio re con tanta magnificenza e dispiego di mezzi. Le Piramidi, la Valle dei Re, i sarcofagi, i tesori e le mummie ci parlano di questo regale Aldilà. La documentazione offerta a Venezia anche su questi punti è ancora una volta impressionante e suggestiva, con quel contorno di divinità, di simboli e di misteri che sopravvivono al trascorrere di ogni tempo.

MOBY DICK

Il capitano Ahab come re Lear, come Ulisse

DI LAURA PARIANI

«**T**UTTI gli oggetti visibili, amico, sono solo maschere di cartone. Ma in ogni cosa che succede, nell'azione viva, nel fatto preciso, c'è qualche cosa di sconosciuto ma sempre ragionevole che sporge il profilo della faccia da sotto la maschera cieca. Se l'uomo vuole colpire, deve colpire la maschera! Come può evadere il carcerato se non forza il muro? Per me la balena bianca è quel muro. Me l'hanno spinto accanto. Qualche volta penso che lì dietro non c'è niente. Ma è sempre abbastanza. Mi chiama alla prova». Così, mentre il vento vibra tra le sartie e il Pequod taglia le ondate lasciando dietro di sé una scia bianca e torbida, il capitano Ahab e l'ufficiale Starbuck discutono sull'altra faccia delle apparenze.

È una delle scene centrali del romanzo *Moby Dick*: Herman Melville, il suo autore poco più che trentenne, pur provenendo da un ambiente alto-borghese del New England, aveva conosciuto davvero le durezze e i pericoli della vita marinara, dal momento che, negli anni precedenti alla stesura del libro, la catastrofe economica della propria famiglia e la voglia di conoscere il mondo l'avevano spinto a imbarcarsi su una baleniera. Perciò *Moby Dick*, fin dal primo capitolo, è impregnato del fascino dell'acqua in movimento, immagine del fantasma inafferrabile della vita; e il mare è in ogni pagina di Melville elemento vivo, di mistero e di inquietante bellezza, come sempre è accaduto nella letteratura occidentale da Omero in poi.

Eppure questo romanzo è molto più di un racconto di viag-

gi e di un libro sul mare; così come Moby Dick è molto più di una balena. È la Balena: splendida e orribile, romanticamente ambigua come la Natura. È il Caos in cui Ismaele tenta di addentrarsi rimuginando negli ozi un tentativo di classificazione, quasi un vero e proprio 'sistema cetologico'. È il toro impetuoso e torvo all'aprirsi della corrida; il Vello d'oro da conquistare, sfida perenne lanciata all'uomo da non si sa Chi; ma soprattutto è il Male, gran demonio che scivola per i mari della vita. Probabilmente a circondare Moby Dick di quest'aura malefica contribuisce il suo insolito colore. In genere, infatti, l'idea del terrore viene associata alla tenebra, al nero, oppure al rosso-sangue; ma Melville in maniera geniale punta sull'orrore del bianco, che per la vista è assenza di ogni colore. D'altra parte, già dalle citazioni iniziali diventa inevitabile vedere in Moby Dick il Leviatano, a causa della dimensione biblica in cui l'intero romanzo è immerso, con i nomi evocativi di Ismaele il reietto, Achab il tristo, Elia il profeta che domanda angosciato: «E non diceva niente il contratto della vostra anima?»; senza contare la predica di padre Mapple, che si apre col versetto della Bibbia: «E Dio aveva preparato un gran pesce per inghiottire Giona».

Stile alto, che viene rafforzato anche dall'eredità delle letture di Melville e della cultura della vecchia Europa: le grandi tragedie di Shakespeare, in primo luogo. Lo si sente sia nel movimento drammatico della scrittura sia nei temi apparentati con *King Lear*: l'orgoglio 'regale' di Achab – «È dunque troppo pesante la corona che porto, questa mia corona di ferro di Lombardia? Eppure splende di tante gemme. Io che la porto non vedo i suoi lampeggiamenti lontani, ma sento oscuramente di portare una cosa che abbaglia e confonde...» –; il suo peccato di superbia, la follia che l'acceca; il processo di colpa e espiazione; la figura del 'matto' Pip che decifra a suo modo i segni invisibili agli altri, ma è burlato per la sua chiaroveggenza.

Ma, ancor di più di re Lear, fratello di Achab mi è sempre parso l'Ulisse dantesco, innanzitutto per la dominanza del tema del mare proibito, del limite da infrangere, così come viene espres-

*È il toro impetuoso
e torvo all'aprirsi
della corrida;
il Vello d'oro
da conquistare,
sfida perenne
lanciata all'uomo
da non si sa Chi*

Ludolf
Backhüdeyensen,
La pesca della balena,
sec. XVII; olio su tela.
Nancy, Musée des
Beaux-Arts





so dal narratore fin dalle prime pagine: «Mi piace navigare su mari proibiti e scendere su coste barbare. Non ignorando ciò che è bene, sono svelto nel percepire un orrore, e tuttavia, se mi è concesso, non me ne ritraggo». Lotta ingaggiata contro quello che Achab chiama «il muro» delle apparenze, alla finestra dell'istante; viaggio all'interno dell'anima, dove ancor più che nel mondo della realtà esterna è grande il rischio di oltrepassare il limite. Forse «folle volo», viaggio che è peccato, inseguendo una coda a farfalla che fa ribollire il mare; ma sforzo pienamente umano di conseguire «virtude e conoscenza». Perché *navigare necesse est*.

Fratelli battaglieri e maledetti, Ulisse e Achab, entrambi pronti a mettere da parte l'affetto per il figlio e la moglie. Smania che si trasmette alla ciurma intera: come dimenticare il vecchio Bulkington, tardo e lento come i compagni di Ulisse, che sente la terra bruciargli sotto i piedi nonostante sia appena tornato da un pericoloso viaggio di quattro anni? Quasi che, poco a poco, tutto l'equipaggio si sentisse trascinato dalla verità insopportabile «che ogni pensiero profondo e serio non è che uno sforzo coraggioso dell'anima per tenersi la libertà aperta del suo mare; mentre i venti più aspri del cielo e della terra cospirano per gettarla sulla costa insidiosa e servile. Ma la verità più alta, senza rive, indicibile come Dio, è soltanto nell'assenza di terra...».

Legame di sangue, dunque, tra le imprese di Ulisse e di Achab, i cui viaggi nella smisuratezza dell'orizzonte dell'oceano sono una riflessione continua sulla vita. Fino al finale, quando le acque si richiudono sui naviganti («infin che il mar fu sopra noi rinchiuso...») come un gran sudario, e una misteriosa potenza superiore – quella che per fini imperscrutabili ha spinto accanto a loro il fatidico «muro» – piega le umanissime aspirazioni di entrambi.

ORIGINE DI UN DETTO 'EGIZIANO PORTAMATTONI'

Una vita nel fango



Albrecht Dürer,
Ritratto di Erasmo
da Rotterdam, 1526;
incisione,
24,9 x 19,3 cm

Nella miniera dei 4151 Adagia dell'edizione definitiva, di Basilea, del 1533, si trova dispiegata tutta l'immensa erudizione di Erasmo. Egli vi ha dato fondo all'intera letteratura e storia greca e latina, che come nessun altro ha conosciuto e immagazzinato in una formidabile memoria. Ne ha cavato proverbi, espressioni, modi di dire, e li ha spiegati e commentati accumulando su di essi dati e citazioni; ora rapido e secco, ora compiaciuto e divertito; ora facendo parlare solo i testi, ora sviluppando i temi, quando rispondono da vicino a un suo proprio interesse, sino alle dimensioni di veri saggi in cui tornano ancora una volta la reli-

gione e la politica, il folklore e l'amicizia. Se n'è già accennato nel numero 12 di questa rivista, per uno degli Adagi più ampi e per la favola dell'aquila e della volpe. Questo sugli Egiziani è invece un esempio dei più diretti, di due labili vocaboli, su cui si esercita la cultura e la curiosità intellettuale dell'Umanista: capire e spiegare.

Aegyptius laterifer è l'Adagio 2448 (p. 323 di Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, 2.5, North Holland, Amsterdam-Oxford 1981). [C. C.]

AIGÝPTIOS PLINTHOPHÓROS, ossia 'Egiziano portamattoni'. Sui-
da lo dà in questi termini come proverbio. Lo si trova negli
Uccelli di Aristofane; lì qualcuno domanda chi abbia messo insie-
me il cavallo di Troia sull'Acropoli, della grandezza di cento cubi-
ti. Gli rispondono:

Gli uccelli, nessun altro, non l'Egizio
portamattoni né uno scalpellino.

Ciò sembra attagliarsi a uomini di sordida e bassa condizio-
ne, come si dice anche della viltà dei Cari, o di chi soggiace a lavo-
ri penosi. In un Adagio precedente ho ricordato come gli Egiziani
siano finiti in una ridicola storiella popolare perché si guadagnano
la vita trasportando sulla schiena dei carichi come asini. Credo che
a tale fatica essi erano più allenati perché, dovendo scavare fossati e
trasportare fango e mattoni di argilla, in Egitto c'era assolutamen-
te bisogno di quel lavoro a causa del fango sparso dal Nilo.
E là i passeri e le rondini, penso, insegnarono l'arte di costruire mu-
ri dal fango. Prova ne è che gli Ebrei, nel tempo in cui soggiornaro-
no presso di loro, furono costretti a servire il faraone portando
mattoni.

* * *

AIGÝPTIOS PLINTHOPHÓROS *id est* Aegyptius laterum gesta-
tor. *Suidas nominatim proverbii titulo refert. Extat autem apud Ari-
stophanem in Avibus; ibi quaerit quispiam, quis composuisset equum
Durium in arce Palladis centum cubitorum. Cui respondetur:*

*Aves nec alius ullus, haud Aegyptius
Laterifer aut faber lapidarius.*

*Quadrare videtur in sordidum atque infimae sortis hominem,
in quem usum etiam Carum vilitas usurpata est, aut in eum, qui mo-
lestis negociis premitur. Admonuimus modo Aegyptios in vulgi fabu-
lam ac risum abiisse, quod asinorum ritu vectandis corpore oneribus
quaestum facerent.*

Ad quem laborem hoc exercitatiores illos fuisse coniicio, quod in effodiendis lacunis limoque exportando ac lateribus argillaceis huiusmodi opera potissimum opus erat apud Aegyptios ob limum, quem invehit Nilus. Nam illic passeret opinor aut hirundines monstrarunt artem e luto construendi parietes. Argumento est, quod Hebraei, cum apud illos agerent, adacti sunt luto lateribusque gestandis servilem operam praestare Pharaoni.

PAOLO BOSISIO insegna Storia del teatro e dello spettacolo nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano e dirige il Teatro del Vittoriale di Gardone Riviera. Attivo anche nella regia teatrale e televisiva, ha scritto su temi connessi con la storia della drammaturgia e dello spettacolo, in particolare del Sette-OTTO e Novecento.

MARIO BOTTA, ticinese, insegna ai Politecnici Federali di Losanna e Zurigo e all'Accademia di Architettura dell'Università della Svizzera Italiana. Architetto di fama internazionale, ha realizzato da ultimo il Museo d'Arte Contemporanea di Rovereto.

GUIDO CANZIANI insegna Storia della filosofia all'Università Statale di Milano ed è responsabile della sezione milanese dell'Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderni del CNR. I suoi principali ambiti di ricerca sono la filosofia del Rinascimento, il cartesianesimo e lo sviluppo del libero pensiero tra Sei e Settecento. È stato tra i curatori delle edizioni critiche del *Theophrastus redivivus* (La Nuova Italia, 1982) e del *Symbolon sapientiae* (Franco Angeli, 2000).

ALBERTO CAPATTI insegna Storia della lingua francese all'Università di Pavia. Studioso di Racine e Flaubert, coltiva anche la storia della gastronomia e dell'alimentazione. Ha curato edizioni di Racine, Grimod De La Reynière, Chateaubriand, Gênet.

MARCO CARMINATI lavora alla redazione culturale del supplemento "Domenica" de "Il Sole 24 Ore", dove si occupa principalmente delle pagine di archeologia, arte, beni culturali e collezionismo. Ha contribuito alla realizzazione di alcuni eventi espositivi, tra cui la mostra su Tanzio da Varallo a Palazzo Reale, Milano, nel 2000.

DARIO DEL CORNO è docente di Lingua e Letteratura greca all'Università Statale di Milano. Oltre a edizioni e studi scientifici, in particolare sul teatro greco, ha scritto con Lia Del Corno *Nella terra del mito. Viaggiare in Grecia con dei, eroi e poeti* (Mondadori, 2001).

CARMELO DI GENNARO cura e produce programmi musicali per la Terza Rete Radiofonica Rai, Rai International e la Rete Due della Radio Svizzera Italiana. Tra le sue pubblicazioni, *Glenn Gould. L'immaginazione al pianoforte* (Libreria musicale italiana, 1999), una *Storia della musica* (WB Music, 1999), con L. Pestalozza, R. Favaro, G.N. Spanu e P. Prato, *La Scala nell'età di Verdi* (Il Polifilo, 2001, con A. Torno).

MARTA FATTORI insegna Storia della filosofia moderna alla Facoltà di Filosofia dell'Uni-

versità La Sapienza di Roma. Impegnata nello studio di Jan Amos Komenský, collocato nel più ampio panorama della cultura europea del Seicento, ne ha curato le opere nella collana dei Classici Utet (1974).

ERNESTO FERRERO svolge un'intensa attività editoriale e letteraria ed è attualmente direttore della Fiera del Libro di Torino. Ha studiato *I gerghi della malavita dal '500 a oggi* (Mondadori, 1972) e pubblicato un *Dizionario storico dei gerghi italiani* (ivi, 1991); ha tradotto Céline e Flaubert. Il suo romanzo *N.* (Einaudi) ha avuto i Premi Strega e Alassio nel 2000; ancora di Einaudi, 2002, *L'anno dell'Indiano*, e Mondadori, 2002, *Lezioni napoleoniche*.

CHRISTIAN JACOB, direttore di ricerca al CNRS e specialista di cultura greca antica, lavora sulla storia delle pratiche culturali e intellettuali legate all'uso dei libri e delle biblioteche, in particolare quella di Alessandria. La rete delle sue ricerche abbraccia l'Oriente antico e l'Asia e si estende alle mutazioni attuali nell'uso delle biblioteche e della lettura.

CLAUDIO MARAZZINI, professore ordinario di Storia della lingua italiana nell'Università del Piemonte Orientale, ha pubblicato numerosi studi di linguistica e storia dell'italiano: da ultimo, *Il perfetto parlare* (Carocci, 2001), un profilo della retorica dall'antichità ai nuovi problemi della comunicazione in Internet.

FERNANDO MAZZOCCA insegna Storia della Critica d'arte all'Università Statale di Milano. Specialista del periodo neoclassico e romantico, ha curato numerose mostre e pubblicazioni. Collabora al supplemento domenicale de "Il Sole 24 Ore".

GIAN PAOLO MINARDI è docente di Storia della musica moderna e contemporanea presso l'Università di Parma e critico musicale. Nella sua bibliografia si rilevano *Verdi e la sua terra* (con A. Bertolucci, Cassa di Risparmio di Parma, 1976), *La stellina di Barilli* (Silva, 1980), *Quattro studi sul Novecento italiano* (Università di Parma, 1983), *I concerti per pianoforte di Mozart* (Studio Tesi, 1990).

MARTA MORAZZONI ha esordito nella narrativa con la raccolta di racconti *La ragazza con turbante* (Longanesi, 1986), cui sono seguiti i romanzi *L'invenzione della verità* (Longanesi, 1988), *Casa materna* (ivi, 1992) e *Una lezione di stile* (ivi, 2002); con *Il caso Courrier* ha ottenuto il Supercampello nel 1997.

CLAUDE PARENT è una delle personalità più originali e vivaci dell'architettura francese contemporanea. Le sue opere di architettura e urbanistica definite "spazio-dinamiche"

comprendono edifici pubblici e privati soprattutto a Parigi e nella regione parigina.

LAURA PARIANI si è imposta con un'ancora breve ma intenso curriculum come una narratrice fra le più interessanti di questi anni: dall'esordio di *Di corno o d'oro* (Sellerio, 1993, Premio Grinzane 1994), poi per i racconti *La perfezione degli elastici (e del cinema)* (Rizzoli, 1997; Premio Selezione Campiello 1998) e per il romanzo *La signora dei porci* (Rizzoli, 1999; Premio Grinzane 2000). Del 2001, ancora Rizzoli, *La foto di Orta* sull'incontro in Italia di Nietzsche e Lou Salomé.

CARLO PEDRETTI è professore emerito di Storia dell'arte italiana e titolare della cattedra di studi su Leonardo presso l'Università della California a Los Angeles, di cui dirige il Centro Hammer di Studi Vinciani nella sua sede italiana presso l'Università di Urbino. Autore di numerosissimi libri e saggi in varie lingue sui molteplici aspetti della sua specializzazione, è stato insignito di lauree *honoris causa* dalle Università di Ferrara, Urbino e Milano (Cattolica).

SERGIO PIROSA, professore ordinario di Letteratura anglo-americana nell'Università di Venezia, è studioso e traduttore eminente di Shakespeare, Melville, James, Virginia Woolf; saggista e critico, ha dato profili originali e innovativi del teatro, del romanzo e delle teorie del romanzo inglesi e americani (Einaudi, 1980; Bompiani, 1982, 1983).

PATRIZIA PIACENTINI è professore di Egittologia all'Università Statale di Milano e autrice di numerosi articoli e libri, tra cui *L'antico Egitto di Napoleone* (Mondadori, 2000) e *Gli Egizi, la civiltà della memoria* (Guidotti, 2001).

MASSIMILIANA POZZI, egittologa, presiede la Società Cooperativa Archeologica di Milano che da anni collabora con Soprintendenze, Università, Musei ed Enti privati nell'ambito della ricognizione e dello scavo archeologico.

CLAUDE SCHOPP, dopo aver conseguito il dottorato in Lettere e Scienze umane, si è dedicato alla riproposta in chiave di valore letterario di Alexandre Dumas. A lui spetta l'edizione critica dell'opera dumasiana, in undici volumi, nella collana Bouquins di Laffont, e la definitiva biografia del romanziere (ancora presso Laffont, 2002).

MAURIZIO VITTA insegna Teoria e storia del disegno industriale al Politecnico di Milano. Ha curato numerose mostre d'arte contemporanea; tra le sue ultime pubblicazioni, *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design* (Liguori, 1999) e *Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica 1851-2001* (Einaudi, 2001).

L'Egitto, per molti motivi, ha suggestionato grandi stagioni della filosofia, della letteratura, dell'arte, e del costume europeo. Ancora oggi quell'antica civiltà colpisce l'uomo moderno come radice di valori e di temi permanenti, con i suoi raggiungimenti, i suoi misteri, i suoi impressionanti capolavori. La ricostruzione durante gli scorsi anni e la recente apertura della favolosa **biblioteca d'Alessandria** in forme nuovissime ha risvegliato ancor più quell'interesse. Il tredicesimo fascicolo dell'Erasmo raduna intorno a queste tematiche contributi di CHRISTIAN JACOB, DARIO DEL CORNO, GUIDO CANZIANI, ERNESTO FERRERO, ALBERTO CAPATTI, FERNANDO MAZZOCCA, SERGIO PEROSA, GIAN PAOLO MINARDI, CLAUDIO MARAZZINI, CLAUDE PARENT, MASSIMILIANA POZZI, PATRIZIA PIACENTINI, e i suggestivi progetti architettonici di MARIO BOTTA.

Per 'L'inedito' CARLO PEDRETTI illustra un ritratto 'leonardesco' di Pico della Mirandola.

CLAUDE SCHOPP evoca la straordinaria figura di **Alexandre Dumas**, celebrato nel bicentenario della nascita.

Un'assoluta e raffinata novità libraria – la prima versione italiana di *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore* di **Jan Comenius** – è presentata da MARTA FATTORI.

Rubriche di libri, spettacoli, arte, a cura di MARTA MORAZZONI, MAURIZIO VITTA, PAOLO BOSISIO, CARMELO DI GENNARO, MARCO CARMINATI.

Per la serie dei 'Capolavori dell'Occidente' LAURA PARIANI rilegge, traendone forti suggestioni, *Moby Dick* di Herman Melville.

All'Egitto si torna infine con un Adagio di **Erasmus da Rotterdam**.

