ISTITUTO LOMBARDO
ACCADEMIA di SCIENZE e LETTERE



Rendiconti

CLASSE DI LETTERE E SCIENZE MORALI E STORICHE

Vol. 154
(2020)

Istituto Lombardo
Accademia di Scienze e Lettere

MILANO
pISSN 1124-1667
eISSN 2384-9150

ISTITUTO LOMBARDO ACCADEMIA di SCIENZE e LETTERE

RENDICONTI

CLASSE DI LETTERE E SCIENZE MORALI E STORICHE

Vol. 154
(2020)

Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere

MILANO

ISTITUTO LOMBARDO ACCADEMIA DI SCIENZE E LETTERE

RENDICONTI

CLASSE DI LETTERE E SCIENZE MORALI E STORICHE

Responsabile scientifico
Cinzia Bearzot

Comitato di redazione
Silvio Beretta
Stefano Maiorana
Cinzia Bearzot
Carlo Domenico Pagani

Pubblicato con il contributo di
Politecnico di Milano
Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Università Commerciale L. Bocconi, Milano
Università degli Studi dell'Insubria, Varese
Università degli Studi di Milano
Università degli Studi Milano-Bicocca
Università degli Studi di Pavia



Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

pISSN 1124-1667
eISSN 2384-9150
Copyright 2021



PAGEPress Publications
via A. Cavagna Sangiuliani, 5
27100 Pavia, Italy
T. +39.0382.1549020
F: +39.0382.1727454

Istituto Lombardo (Rend. Lettere) 154, 3-24 (2020)

CENNI SULLE FORME DELLA CONTAMINAZIONE DAL NOVECENTO A OGGI

Nota del s.c. CLELIA MARTIGNONI (*) con LORENZO DONGHI (**), ELISA ENRILE (***), GIORGIA GHERSI (****)

(Adunanza del 6 febbraio 2020)

SUNTO. – Il saggio si concentra su alcuni aspetti culturali-chiave del Novecento e dell'età contemporanea nel campo delle scienze umane. In particolare analizza la specifica "contaminazione" realizzatasi costantemente tra più stili, nel rapporto tra le arti, tra i generi, i linguaggi, le forme espressive, che frequentemente coinvolgono l'interdisciplinarità. Gli autori illustrano alcuni tra i molti esempi di "contaminazione" nel campo di cinema, arte, letteratura, anche discutendone in breve il significato culturale.

***

ABSTRACT. – Notes on "Contamination" in the Twentieth Century and Beyond.
The essay focuses on some key cultural features of the twentieth century and of the contemporary world as related to humanistic knowledge. In particular, it deals with the specific aspect of "contamination" across multiple styles as arts, genres, languages and expressive forms, which frequently involve "interdisciplinarity". The authors illustrate some of the many examples of "contamination", especially in the fields of cinema, art and literature, also by briefly discussing its cultural significance.

(*) Università degli Studi di Pavia, Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere, Milano, Italy. E-mail: clelia.martignoni@unipv.it
(**) Università degli Studi di Pavia, Italy. E-mail: lorenzo.donghi@unipv.it
(***) Fondazione Remo Bianco, Milano, Italy. E-mail: elisa.enrile1@gmail.com
(****) Università di Pisa, Italy. E-mail: giorgia.ghersi@phd.unipi.it

In premessa

Clelia Martignoni

Veloce, complesso, inquieto, il Novecento ha attraversato con energia e spirito inventivo e innovativo nei saperi umanistici moltissime avventure culturali e disparate stagioni; e, come a tutti è noto, rivoluzionari avanzamenti hanno interessato gli studi scientifici e i settori tecnici e della comunicazione, con vere e proprie svolte epocali che hanno determinato potenti mutamenti generali. Diciamo Novecento per riferirci a fenomeni culturali nati spesso tempestosamente (è il caso delle avanguardie storiche primonovecentesche e poi delle neo-avanguardie) nel XXI secolo, ma che si proiettano oltre e perdurano nei decenni che stiamo vivendo, tra evoluzioni e cambiamenti anche imprevedibili, sempre all'insegna di quella velocità che è un carattere costituivo del secolo alle nostre spalle, su cui infatti abbiamo aperto.

Per dirla con lo storico della contemporaneità Giovanni De Luna, una «folla di definizioni […] si è abbattuta sul secolo appena finito» (De Luna scriveva queste parole nel 2004), catturando in sintesi incisive le singolarità novecentesche. Non è inutile ricordarle qui pur di corsa per mettere in luce la generale problematicità con cui gli storici e molti degli stessi protagonisti hanno percepito il Novecento. Pensiamo alla notissima denominazione di «secolo breve» che si deve a Eric Hobsbawm, che ne ha proposto addirittura una nuova scansione cronologica: 1914-1991, racchiuso cioè tra due eventi di massimo rilievo storico-politico, la Grande Guerra e la caduta del muro di Berlino con la fine dell'Unione Sovietica. Ma è pure notevole che Hobsbawm abbia dato all'edizione originaria inglese del suo libro, 1994, il titolo significativo *Age of Extremes*, e che nella traduzione italiana (1995) del *Secolo breve* compaia il sottotitolo non meno lampante *L'età dei grandi cataclismi*. Il filosofo britannico Isaiah Berlin, nato in Lettonia ed ebreo, tutti dati ben influenti sulla sua esperienza biografica e ideologica, ha parlato del Novecento come del «secolo più terribile della storia occidentale»; lo scrittore francese Jean-Marie Domenach, del «secolo dell'orrore inaudito e dell'utopia senza misura» (1995). Sulla stessa linea, lo storico Marco Revelli ha definito il Novecento «secolo degli opposti» (2001); e il filosofo Salvatore Natoli secolo di «progresso e catastrofe» (1999)[1].

[1] Per questi aspetti, che in ambito storico-culturale hanno suscitato e suscitano

Una pur breve selezione di questi molteplici tentativi di classificare i caratteri più notevoli dell'inquieto secolo ce ne restituisce con forza un'immagine carica di opposizioni e contrasti[2], sospesa com'è tra gli eccellenti avanzamenti scientifici e tecnici e gli inauditi orrori sperimentati dalla condizione umana. Mentre – come tutti ricordano data la fortuna dell'immagine – l'epoca postmoderna, che intervenne dagli anni settanta, è stata denominata «liquida» dal sociologo Zygmunt Bauman[3], grazie alle incertezze e destabilizzazioni collettive e personali (la perdita del senso dello stato, il tramonto di ideologie e istituzioni, il trionfo del soggettivismo e del consumismo) che possono essere vissute sia in negativo sia in positivo.

I contrasti che dominano il secolo e il sentimento ancora odierno della liquidità ci introducono nella questione che qui cercheremo di accennare, insieme con un drappello di allievi e quasi allievi dell'Università di Pavia che ho il piacere di introdurre e di accompagnare nei loro interventi: Lorenzo Donghi, Elisa Enrile, Giorgia Ghersi, (l'ordine è alfabetico), giovanissimi ricercatori e dottorandi formatisi all'Università di Pavia, che si stanno specializzando rispettivamente in storia e critica del cinema, arte contemporanea e letteratura contemporanea.

Nella nostra nota il tema prescelto su cui ci siamo confrontati in più occasioni e a più riprese nel tempo è infatti spiccatamente novecentesco e oltre (nel senso suddetto che esso abita *pleno jure* anche que-

---

discussioni e controversie, cfr. almeno M. Revelli, *Oltre il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001; M. Salvati, *Il Novecento. Intepretazioni e bilanci*, Roma-Bari, Laterza, 2001; P. Sorcinelli (a cura di), *Identikit del Novecento. Conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, Roma, Donzelli, 2004; G. De Luna, *La passione e la ragione*, Milano, Bruno Mondadori, 2004; C. Pavone (a cura di),*'900. I tempi della storia*, Roma, Donzelli, 1998. Molto ricco e pieno di interesse il bilancio multidisciplinare uscito per Laterza (1996) curato e introdotto con incisività da Corrado Stajano *La cultura italiana del Novecento* (che ha conquistato una fama nazionale inopinata essendo Stajano un intellettuale stabilmente controcorrente perché nelle prove di maturità del 2019 è stato proposto un brano dell'introduzione per commentarlo).

[2] Altri contrasti molto forti si rilevano nelle pagine introduttive di Corrado Stajano appena cit., dove vengono riportati a mo' di avvio istruttivo al volume i giudizi di autorevoli protagonisti dei più svariati settori.

[3] Rinviamo ai suoi studi fondamentali: *Liquid modernity*, Cambridge (UK) 2000 (trad. it. di S. Minucci, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002), e *Liquid love*, ivi, 2003 (trad. it. di S. Minucci, *Amore liquido*, ivi, 2004).

sti primissimi decenni del nuovo millennio e che è destinato a ulteriori metamorfosi ed evoluzioni), e ne rappresenta bene le oscillazioni e il gusto per mescolanze ed equilibri precari e incerti: la contaminazione o l'ibridismo tra più linguaggi ed espressioni artistiche, non sempre di segno progressivo, ottimistico, "corretto", talora anzi produttivo di visioni beffarde e trasgressive[4]. Ciò mi richiama un'epigrafe estrema, a valenza negativa, che desidero citare anche per l'esplicita carica ideologica oppositiva: voluta per una loro retrospettiva del 2012 (Milano, Hangar Bicocca) da due grandi artisti visivi e cineasti, forti sperimentatori, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (lui armeno, lei emiliana, scomparsa nel 2108). Radicale anche il loro lavoro artistico, che si basa sul recupero e sul rimontaggio creativo di spezzoni di vecchi filmati, sul filo di storie collettive e di potenti drammi del Novecento (colonialismo, migrazioni, esilio). Nella mostra, provocatoria sin dal titolo *Non non non*, spiccava questa sintesi drammatica del contemporaneo: «Non pulito, non estetico, non educativo, non progressivo, non cooperativo, non etico, non coerente: contemporaneo».

Aggiungo un altro aspetto-chiave della contemporaneità e già della modernità novecentesca: la ricerca interdisciplinare, punto di forza nei gruppi delle avanguardie storiche, che hanno sempre lavorato all'incrocio tra più arti, letteratura, teatro, cinema, fondendo e intrecciando linguaggi e forme espressive.

La contaminazione e la mescolanza degli stili hanno trionfato poi su piani più estesi e allargati nel pieno Novecento, in coincidenza con l'avvento della nuova comunicazione telematica, negli anni segnati dall'affermarsi del Postmoderno, che ha prodotto un profondo mutamento di tutti gli assetti culturali, e che si è posto all'inizio (decennio Settanta del Novecento) come un insieme di tendenze al massimo "inclusive", eclettiche, citazioniste, ironiche e raffinate. Moltissimi i campi coinvolti: diciamo *in primis* architettura e urbanistica perché hanno avuto un ruolo trainante: basti citare l'indagine di Robert Venturi del 1972 in elogio di Las Vegas, contro l'alto-modernismo architettonico, accusato di elitarismo e

[4] Sento il bisogno di precisare, per l'eventuale lettura da parte di filologi, che non è assolutamente in campo la nozione specialistica di «contaminazione» centrale invece nella filologia del testo e studiata dai maggiori filologi del Novecento (Pasquali, Contini, Segre, Avalle, ecc.), cioè dell'assunzione di lezioni appartenenti a rami diversi della tradizione. E naturalmente va da sé che il termine è impiegato in senso specifico in campo biologico, fisico, chimico.

conservatorismo[5]. Ma poi citiamo l'arte, la letteratura, il teatro, il cinema, la fotografia, la musica, l'estetica, la filosofia, l'antropologia, l'intero complesso delle scienze umane. Infranti i confini tra categorie tradizionali (come cultura alta di *élite*/cultura di massa e popolare, individualità/pluralità, maschile/femminile, animale/umano), contaminazione e ibridazione[6] sono diventate idee-chiave novecentesche. Ne sono via via derivate anche nel sentire comune una serie di percezioni collettive, così schematizzabili secondo i numerosi studi sull'argomento: restringimento dello spazio, perdita della profondità storica, moltiplicazione e frammentazione delle esperienze, dentro un quadro del tutto inedito di globalizzazione e planetarizzazione.

Interdisciplinarità e transdisciplinarità hanno interessato alcune grandi dottrine novecentesche, come la complessità, che ha genesi scientifiche, di ambito matematico-fisiche (si potrebbe fissare un punto di partenza nei celebri studi di fine Ottocento del matematico e fisico teorico francese Henri Poincaré), con interferenze multiple con l'"effetto-farfalla" individuato dallo statunitense Edward Lorenz nei primi anni sessanta, con le teorie del Caos, con quella dei sistemi complessi, con la cibernetica e naturalmente un'influenza profonda è stata provocata dal decisivo avvento dei computer. Ma la complessità conosce anche uno sviluppo di grande fascino che interessa gli studi sociologici, filosofici ed epistemologici di Edgar Morin, dagli anni settanta-ottanta in avanti, anche con intense applicazioni pedagogiche. È qui che Morin articola come cardine sostanziale della complessità il riferimento interdisciplinare e transdisciplinare, a favore di una generale "riforma del pensiero" felicemente trasferibile nell'insegnamento[7].

---

5 Cfr. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge (USA), MIT Press, 1972. Prima trad. italiana: *Imparare da Las Vegas*, Venezia, Cluva, 1985; ora: M. Orazi (a cura di), Macerata, Quodlibet, 2010.

6 Sono numerosi gli studiosi che preferiscono parlare, anziché di «contaminazione», di «ibridazione» (termine di origine biologico-genetica), o di «ibridismo», insistendo sull'atipicità morfologica. Cfr. in Italia E. Fiorani, J. Ceresoli, *Ibridazioni: nuovi territori della scienza e della tecnica, dell'arte, della mente*, Milano, Apèiron, 2000 (e più in generale: E. Fiorani, *Panorami del contemporaneo*, Milano, Lupetti, 2009). In ambito architettonico-urbanistico (di cui si è già sottolineato il particolare spicco) si veda il catalogo di J. Fenton, *Hybrid Buildings*, New York-San Francisco, 1985, dedicato al contesto nord-americano. Ricchissima la bibliografia: si veda almeno: A. F. Per, J. Mozas, J. Arpa, *This is hybrid. An analysis of mixed-use buildings*, Vitoria, a+t Ediciones, 2011.

7 Nella ricchissima produzione di Morin, su questi aspetti specifici si vedano:

Un'altra prospettiva novecentesca di grande interesse che si giova dell'interdisciplinarità è offerta dagli Studi visuali, o *Visual Studies,* o *Visual Culture,* sviluppatisi negli anni ottanta-novanta e irradiatisi dagli ambienti universitari anglosassoni. Gli Studi visuali si richiamano a molti precedenti culturali europei (da Benjamin, da Foucault al recupero di Warburg a Barthes) e hanno imposto ciò che i teorici maggiori hanno chiamato «Pictorial turn» (John Mitchell, 1992) o «Iconic turn» (Gottfried Boehm, 1994) sul modello del «Linguistic turn» (Richard Rorty, 1967) per segnalare una nuova decisiva svolta epistemologica grazie alla prospettiva visuale insediatasi al posto di quella pan-linguistica già predominante. I *Visual Studies* hanno reimpostato radicalmente la valutazione e interpretazione critica delle immagini, lavorando soprattutto sul legame con istituzioni, contesti e apparati socio-culturali, considerando sia i soggetti che producono le immagini e il contesto d'origine, sia i soggetti e i contesti che le recepiscono, osservano, consumano, trasmettono. L'ambito è dunque particolarmente vasto e investe più discipline correlate: oltre all'arte, filosofia ed estetica, storia e storia sociale, storia delle idee, antropologia, ecc., e i media e i new media visivi e digitali. Nicholas Mirzoeff (nato nel 1962), docente di Media, Culture and Communications all'Università di New York, con *An introduction to visual culture* (1999; trad. it. *Introduzione alla cultura visuale,* 2005), e con *How to See the World* (2015, trad. it. *Come vedere il mondo*, 2017), sposta l'attenzione dall'arte verso la centralità dell'immagine nella vita collettiva e individuale, potenziata dagli strumenti di Internet e della rete globale, e arriva a sviluppare una storia e un "pensiero" delle immagini tra il XX e il XXI secolo, insistendo sulla prevalenza del cosiddetto "attivismo visuale".

Mi piace chiudere citando in questi dintorni *Antinomie*, recentissimo blog collettivo-rivista italiano *online* (https://antinomie.it/) che si intitola non a caso al principio del contrasto e che è stato fondato nel 2020 da Andrea Cortellessa, Federico Ferrari e Riccardo Venturi. Scrivono i tre fondatori: «Finalità di *Antinomie* è tenere traccia delle

---

Une tête bien fait. Repenser la réforme, réformer la pensée, 1999, trad. it. *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, Milano, Raffaello Cortina, 2000; e *Les Sept Savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, 2000; trad. it. *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, ivi, 2001; *Enseigner à vivre. Manifeste pour changer l'éducation*, 2014, trad. It. *Insegnare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione*, a cura di Mauro Ceruti, ivi, 2015.

forme di scrittura (poesia, letteratura, saggistica, filosofia, critica, ecc.) che, attraverso il superamento dei confini disciplinari, hanno posto al cuore della propria pratica il rapporto tra la parola e le immagini». Di Federico Ferrari, che insegna Filosofia dell'arte e Fenomenologia delle arti contemporanee all'Accademia di Belle Arti di Brera, citiamo dal testo a tre introduttivo, *Ouverture,* I gennaio 2020, queste parole che disegnano nuove realtà culturali *in fieri*, immerse nella complessità, nell'interdisciplinarità, nella contaminazione:

> Ogni anno, il genere umano produce più di un trilione di immagini. Un trilione significa un miliardo di miliardi, 1 000 000 000 000 000 000. È un numero che non può essere davvero pensato da una mente umana. Se consideriamo, infatti, che in epoca medievale un uomo entrava in contatto, nell'arco della sua intera esistenza, con circa quaranta immagini artificiali – mentre oggi si calcola che siano circa dodici miliardi – abbiamo la misura di un passaggio epocale senza precedenti. Pare, quindi, del tutto pertinente affermare che la nostra civiltà stia vivendo la transizione da una biosfera fondata sulla materia a un'iconosfera, in cui la vita tende a smaterializzarsi nell'impalpabilità dell'immagine. Un'epoca, quella dell'iconosfera, che potremmo definire come l'epoca dell'immagine del mondo, cioè l'epoca in cui […] il mondo stesso diviene un'immagine.

Il futuro come si diceva, all'interno della precarietà o liquidità generale che si è accennata, potenziata nei mesi in cui scriviamo dalla crisi profonda generata dalla pandemia globale del Covid 19, è imprevedibile, ma alcuni aspetti cui si è qui accennato sembrerebbero difficilmente reversibili.

1. Novecento e oltre: il rilievo della contaminazione

Lorenzo Donghi

Tra le molteplici definizioni con cui abbiamo archiviato il secolo che ci siamo lasciati alle spalle, ma in cui affondano le radici alcuni fenomeni, cruciali e inesausti, che ancora segnano il tempo che abitiamo, una in particolare assume uno spiccato rilievo: il Novecento è stato il secolo della contaminazione. Un concetto, quest'ultimo, non certo inedito né ovviamente assente prima, ma che, appunto nel XX secolo, ha vissuto una stagione di costante esaltazione.

Constatazione forse perentoria, ma in fondo riscontrabile in ogni ambito e settore. Del resto, dall'accelerazione vertiginosa dei trasporti alle repentine trasformazioni occorse al mondo delle comunicazioni, dalla libera circolazione di merci e di persone provocata dai processi di globalizzazione alla condivisione su scala mondiale di idee, voghe e problematiche, dal *melting pot* che fonda il tessuto sociale delle metropoli più popolose, delineando una condizione di continua esposizione della propria identità al confronto con l'altro, fino ai fenomeni di ibridismo culturale e linguistico che ne sono conseguiti, si può infatti ben dire che quello passato sia stato il secolo che ha fatto della contaminazione il suo motore, e al contempo il suo irrinunciabile criterio guida.

La considerazione è valida – ed è quel che più ci pertiene – anche per tutto ciò che è avvenuto nel quadro dell'intero sistema delle arti e delle lettere, se è vero che il Novecento ha conferito al contaminare non solo lo spessore di un precipuo *modus operandi*, bensì la valenza del suo più ambizioso progetto estetico. Anche il recente volume *A mezzi termini. Forme della contaminazione dal XX secolo* del 2019 rappresenta un'altra tra le numerose occasioni di confronto e riflessione aperte sul tema[8].

Vale anzitutto la pena indugiare un poco sul termine chiamato in causa, fortemente ricorsivo anche in accezioni metaforiche e allusive, tutte però allineate nel configurare un peculiare modo di procedere del pensiero e dell'azione. Già la sua ricostruzione etimologica offre d'altronde spunti indicativi. La parola *contaminare*, di origine incerta quanto di nascita antica, sconta infatti una derivazione dal verbo latino *tangere*, comune anche alle voci *contatto* e *contagio*. Due riferimenti significativi, la cui convocazione permette di cogliere appieno la duplicità semantica insita alla contaminazione: fenomeno che viene così a definirsi non solo come condizione di vicinanza tra elementi distinti, ma che, giocoforza e non facoltativamente, prescrive una qualche interazione tra gli stessi.

Una prossimità dunque foriera di sconfinamenti, che predica la per-

---

[8] Cfr. L. Donghi, E. Enrile, G. Ghersi (a cura di), *A mezzi termini. Forme della contaminazione dal XX secolo*, Milano, Mimesis, 2019, con scritti di Paolo Giovannetti, Pietro Benzoni, Niccolò Scaffai, Giuliano Cenati, Giuliana Benvenuti, Roberto Pinto, Elio Grazioli, Paolo Campiglio e Lorenzo Donghi. Saggio introduttivo di Clelia Martignoni. Il volume raccoglie gli interventi del Convegno organizzato da G. Ghersi ed E. Enrile presso il "Collegio Nuovo – Fondazione Sandra ed Enea Mattei", Università di Pavia, 12 aprile 2018.

dita di qualsiasi fisionomia riconoscibile, che incoraggia la profanazione di ogni forma pura, e che incentiva la fondazione di un'identità rinnovata, basata sui capisaldi dell'incrocio, della mescolanza e della con-fusione. Contaminazione, pertanto, come processo attivo e dinamico, che può essere di incontro e sodalizio come di scontro e di frizione, ma sotto la cui egida, in ogni caso, si registrano fenomeni di influenza, trasmissione o scambio. Ebbene, di una tendenza tanto reiterata, che percorre con moto obliquo il corso di tutto il Novecento, due sono i momenti topici e salienti, interpretabili come espressioni di altrettanti contesti che coincidono, rispettivamente, con l'alba e il tramonto del *secolo breve*.

Il primo è ovviamente la stagione delle avanguardie storiche: quel «brontolio sotterraneo», secondo la calzante formula di Vasilij Kandinskij[9], che agita l'orizzonte artistico europeo nei primi due decenni, facendosi sintomo di un rinnovamento estetico radicale. Con l'intento di rompere ogni legame con la tradizione, e animati dall'urgenza di superare la dominanza di istanze realistiche, figurative e mimetiche, i movimenti d'avanguardia, pur spesso differendo in premesse ed esiti, esasperano infatti all'unisono l'importanza della libertà espressiva, svincolando ogni manifestazione artistica da retaggi ereditati o canoni prestabiliti. Tra le arti crollano così i perimetri, i confini si trasformano in frontiere mobili, e l'idea di specificità viene meno, o ne diventa superflua l'individuazione: pittori, musicisti, registi, fotografi, architetti e artisti di ogni sorta si ritrovano a condividere progetti comuni, la cui vivace impertinenza mira consapevolmente a destabilizzare lo spettatore, abituato fin lì a confrontarsi con opere chiare e inequivocabili.

A sua volta, difatti, l'opera d'arte perde quei caratteri di unicità, inscindibilità e interna coerenza che le avevano conferito a lungo lo statuto di un tutto organico. Assumendo i tratti di una struttura complessa e composita, eterogenea, articolata in frammenti, messa letteralmente insieme a partire da una manovra di aggregazione che pone in dialogo elementi originariamente estranei, spesso peraltro difformi e disparati, che trovano tuttavia un'inedita e reciproca collocazione quando a farsene carico è il gesto del montaggio[10]. Principio certo molto generale, e che in quanto tale risulta applicabile a diversi linguaggi, tecniche e

[9] V. Kandinskij, *Alcune nozioni sull'arte sintetica*, in Id., *Tutti gli scritti*, vol. II, Milano, Feltrinelli, 1981, 199 (or. 1927).

[10] Restituire in questa sede la straordinaria mole di interventi che inquadrano

materiali, ma che, non a caso, suscita un'attrazione irresistibile anzitutto nei confronti del cinema: quella «settima arte»[11], scrive Ricciotto Canudo, che si impone immediatamente come forma esemplare della contaminazione, capace di racchiudere e conciliare le altre discipline, ben più longeve, e di sostenere un autentico rilancio dell'ideale wagneriano dell'opera d'arte totale.

Il secondo momento combacia invece con il profilarsi della *condizione postmoderna*[12], che nell'ultimo quarto di secolo irrompe con veemenza nel quadro delle società occidentali, influenzandone drasticamente il dibattito accademico e impattandone tutti i livelli della produzione artistica. In contrasto con lo spirito utopico e avanguardista tipico dell'ideologia modernista, e caratterizzandosi anzitutto in quanto portavoce di

il principio del montaggio sullo sfondo del primo Novecento non potrebbe che risultare un proposito arrischiato, viziato peraltro da un inesorabile carattere di inesaustività. Basti ricordare che, oltre alle sperimentazioni artistiche riconducibili agli approcci di numerosi artisti d'avanguardia (tra cui László Moholy-Nagy, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia, e molti altri), il montaggio diventa assoluto protagonista anche nel quadro di alcune fondamentali proposte teoriche, rispetto cui i primi decenni del secolo scorso svolgono la funzione di roboante cassa di risonanza. Tra esse – e solo per fare alcuni esempi – si annoverano il filone iconologico inaugurato da Aby Warburg, concretizzatosi nell'organizzazione di un vero e proprio "atlante delle immagini" (*Bilderatlas Mnemosyne*); la concezione storiografica discontinuista di Walter Benjamin, elaborata in aperto contrasto con la tradizione storicista; la produzione filmica di Sergej Michajlovic Ejzenstejn, così come del resto quella saggistica, sofisticatissima e più volte rimaneggiata; la ricerca visiva condotta da Georges Bataille sulle pagine della rivista «Documents» (1929-1930).

[11] R. Canudo, *Manifeste des Sept Arts*, «7 arts», 23 novembre 1922. Con evidente richiamo alla distinzione lessinghiana tra arti figurative e poesia, Canudo, considerato il primo teorico ad aver riflettuto sul cinema in modo sistematico, elegge quest'ultimo a sintesi delle arti tradizionali, muovendo dal presupposto che le due arti fondamentali siano la musica (da cui derivano le arti ritmiche come poesia e danza) e l'architettura (che ha invece generato le arti plastiche, come pittura e scultura). Va però ricordato come Canudo, un decennio prima, avesse già parlato del cinematografo come della *sesta* arte, nel cui spazio d'azione l'autore rintraccia, sulla scorta dell'estetica hegeliana, cinque diversi generi artistici: musica, poesia, architettura, pittura e scultura. Cfr. Id., *La nascita di una sesta arte*, in «Cinema Nuovo», n. 225, settembre-ottobre 1973, 361-371 (or. 1911).

[12] Si fa evidentemente riferimento a F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981 (or. 1979). Per una trattazione ampia e onnicomprensiva, tra le più complete guide orientative alla temperie postmoderna citerei tuttora P. Carravetta, *Del postmoderno. Critica e cultura in America all'alba del Duemila*, Milano, Bompiani, 2009.

una profonda e generale crisi, lo *Zeitgeist* postmoderno reifica la sua smaliziata assiologia a partire da un novero di presupposti inderogabili: tra essi, la delegittimazione delle metanarrative illuministe, quali l'emancipazione universale e l'idea di progresso; una concezione disincantata della storia, deprivata di ogni andamento teleologicamente orientato e, almeno nelle formulazioni più catastrofiste, giunta niente meno che al suo termine; la liquidazione di ogni verità che si proponga come maiuscola e condivisa, sostituita, in prospettiva relativista, da una pluralità di discorsi che rivendicano una validità puntuale, circoscritta e contingente.

Nel *milieu* postmoderno, la contaminazione diventa dunque il principale strumento operativo di una rinnovata sensibilità che, in contrasto con le criticità messe in evidenza, assume paradossalmente un carattere euforico, rutilante, e come noto primariamente ironico. Abolite le differenze tra cultura "alta" e cultura "bassa", in nome della definitiva affermazione di una produzione orizzontale, popolare, massificata, e assunto un atteggiamento spregiudicato nel saccheggiare archivi e repertori del passato, sono infatti forme e modelli del citazionismo ad assumere la dignità di impareggiabile modalità espressiva. Il dialogo intertestuale, l'ibridazione stilistica e il *pastiche*, così come la prassi artistica del riuso e del reimpiego, costituiscono infatti la linfa che nutre quell'eclettismo, in cui si accumulano appropriazioni arbitrarie e non raramente indebite, che contribuisce al successo di una concezione estetica squisitamente postmoderna.

Un approccio, va sottolineato, favorito anche da fattori strettamente tecnologici. Si pensi infatti ai cambiamenti registrati, a cavallo tra i due secoli, all'interno di un complesso delle comunicazioni condizionato prima dalla multimedialità (cioè dalla compresenza interattiva di più codici, linguaggi e supporti che si risolve nel ricorso simultaneo a differenti media), e poi dalla definitiva affermazione del digitale (ossia di un sistema di codifica delle informazioni che, condiviso da tutti i dispositivi, elabora segnali discreti per rappresentare segnali continui sotto forma di valori numerici). Media e tecnologie hanno infatti scandito le tappe di un percorso che, sebbene in costante aggiornamento, è giunto oggi a piena maturazione: una rincorsa che ha interessato tutte le forme della comunicazione, coinvolgendo primariamente le arti e sospingendole a ridosso di ulteriori livelli della contaminazione. Fenomeno, quest'ultimo, che dopo essere stato incubato per tutto il Novecento, ha così saputo consolidarsi anche nei primi decenni del nuovo secolo, fino a reclamare il suo valore di provata matrice del contemporaneo.

2. L'arte, le arti

Elisa Enrile

Se fino a inizio Novecento l'"Arte" era concepita solo nell'esito grafico riversato su tela, legno o intonaco, oppure plasmato e ricavato da marmo o ceramica, con l'inizio del nuovo secolo qualcosa cambia completamente. Come è già stato detto nelle pagine che precedono il mio breve intervento, con le avanguardie storiche prima e con le neoavanguardie poi, fino agli esiti propriamente contemporanei, il significato e il concetto di "prodotto" artistico si estende sempre di più, perde ogni nettezza nei contorni e si apre a nuove tecniche e modalità, che generano nuovi significati. Una contaminazione continua e prolungata, che tocca discipline e materie diverse per ricrearsi sempre nuova, con aspetti talora familiari, talora decisamente perturbanti. In un momento culturale e storico in cui risulta difficile dire cosa è e cosa non è degno di essere considerato "Arte", risulta più semplice e immediato definire cosa lo è stato e quali nuove forme hanno via via acquisito dignità e interesse presso il pubblico e la critica.

Uno dei risultati più comuni e riconosciuti è quello ottenuto dall'incontro tra parola scritta e immagine, connubio che non si declina solo nella vicinanza o mescolanza di testo e figura, ma anche nella comunione di intenti tra le due pratiche, nella volontà di narrarsi a vicenda, nel tentativo degli scrittori di raccontare gli artisti, e degli artisti di rappresentare gli scrittori.

Considerando l'arte post-duchampiana il momento di svolta per un naturale avvicinamento tra questi due territori culturali, è possibile individuare anche un consistente numero di scrittori e narratori che hanno sconfinato con la loro produzione in entrambi i campi: tra questi si possono ricordare Filippo de Pisis, pittore e autore di saggi e poesie; Dino Buzzati, scrittore e pittore; o ancora Alberto Savinio e Carlo Levi[13]. Ma oltre a questa casistica, è interessante tenere presente quel fenomeno che porta alla collaborazione tra i professionisti afferenti a entrambi i campi e che restituisce esiti di duplice lettura molto interessanti. A partire dalla

[13] Rimando per un quadro generale al saggio di V. Bramanti, *Artisti scrittori*, Bergamo, Lubrina editore, 1988.

fertile amicizia tra Leonardo Sciascia e Ferdinando Scianna, che spesso permette al primo di dare ancora più forza e vigore alle proprie parole grazie alle espressive fotografie del secondo[14]. Interessante anche il caso dell'artista francese Sophie Calle e degli scrittori Paul Auster e Enrique Vila-Matas, o ancora il rapporto di quest'ultimo con l'artista Dominique Gonzalez-Foerster: un sapiente gioco di rimandi dove gli scrittori si trovano a essere soggetti di opere e le artiste personaggi di romanzi[15]. Il Novecento, oltre che aprire un nuovo amplissimo ventaglio di possibilità in ambito culturale, ha anche il merito di dare dignità ad alcuni mezzi che fino a quel momento non erano considerati come attivatori di "prodotti" artistici. Primo tra tutti appunto la fotografia, nata nella prima metà dell'Ottocento e usata per molto tempo semplicemente per catturare nel modo più veritiero possibile il paesaggio e l'architettura, e poi per ritrarre la borghesia e il popolo. Lentamente la macchina fotografica ha smesso di essere considerata solamente uno strumento "neutrale" per guadagnare invece lo statuto e il valore riconosciuto di produttore di contenuti inediti. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento la fotografia si allontana dai binari percorsi fino a quel momento, per divenire con l'avvento del nuovo secolo medium di numerose sperimentazioni: prima accreditata come strumento utile per l'informazione, con il passare degli anni viene impiegata in ambito pubblicitario, commerciale, di moda, ma anche senz'altro estetico-artistico. Gli esempi sono molteplici: l'americano David LaChapelle, molto attivo nel campo della moda e della pubblicità, cerca di lasciare il segno rendendo ogni suo scatto un'opera di pop art dai colori cangianti e dai soggetti inediti. Interessante anche il lavoro di altri fotografi che si muovono sul labile confine tra fotoreportistica e foto d'arte, come per esempio il celebre Franco Fontana, che utilizza il colore e la forte geometrizzazione per rendere ogni paesaggio molto più di una semplice "ripresa da finestrino"[16].

---

[14] Cfr, alcune opere come L. Sciascia, *Feste religiose in Sicilia. Fotografia di Fernando Scianna,* Roma, Casa editrice Leonardo da Vinci, 1965. Molto fitta la bibliografia su questi aspetti: in particolare cfr. sul rapporto di Sciascia con Scianna ma anche su altri temi collegati (la relazione tra letteratura e le arti visive, le collaborazioni con il cinema): Maria Rizzarelli, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive, Pisa, ETS, 2013.*

[15] R. Pinto, *Incroci tra arte e letteratura*, in *A mezzi termini*, op. cit.,123 – 141.

[16] Rimando per un quadro generale al testo: S. Heller, J. Heimann, *Fotografia dal XX secolo*, Colonia, Taschen, 2012. Per un approfondimento su David

Proprio riferendoci al campo della moda, e guardando alla città di Milano, capitale indiscussa del settore, emblematico risulta essere il caso di Davide Mosconi. L'artista non si limita solo a riportare figure umane in abiti di classe, ma gioca con la superficie incidendola e trasfigurandola, in un intricato gioco di collage e asportazioni di pellicola che sfocia anche in dittici monocromatici o quasi astratti che giocano sul concetto di tridimensionalità[17].

Nonostante al giorno d'oggi si tenda a volte ad andare controcorrente, abbandonando i vezzi del cinema hollywoodiano per far emergere l'importanza del realismo del materiale e delle scenografie, con una fedeltà quasi sacrale alla riproduzione di fonti documentarie e iconografiche[18], il cinema è un campo in cui la tentazione della sperimentazione è stata sempre molto presente.

Dopo la macchina fotografica infatti, un altro mezzo che acquista forza e si rimodella è la macchina da presa, protagonista del Novecento, che dalle sperimentazioni del regista sovietico Dziga Vertov con il suo discusso e originalissimo *L'uomo con la macchina da presa* (1929) in avanti, realizza appieno tutta la sua spinta innovatrice e le sue potenzialità narrative. La contaminazione tra arte e "ripresa" risulta evidente nella pratica rivoluzionaria del montaggio, un procedimento fondamentale dal punto di vista tecnico, strutturale, inventivo, e altrettanto efficace per sperimentare diversi modi di sovrapporre immagini e diverse prospettive di rappresentare. Il montaggio infatti non si limita a raccontare una storia, anzi è quell'azione che permette di aumentare la complessità della storia che si accinge a raccontare. Interessante è il caso di un regista come Harun Farocki, film maker tedesco che concentra la sua ricerca sul rimontare immagini già esistenti per la creazione di prodotti originali, con un senso

---

LaChappelle: http://home.davidlachapelle.com/; per un approfondimento su Franco Fontana: http://francofontanaphotographer.com/.

17 E. Grazioli, *Il corpo dell'immagine*, in *A mezzi termini*, op. cit., 143-152.

18 Si veda ad esempio lo studio del linguista e critico stilistico Pietro Benzoni, il quale porta l'attenzione proprio su questa pratica, analizzando accuratamente il caso de *Il mestiere delle armi* (2001) di Ermanno Olmi, tratto da *Li ultimi fatti d'arme dello Ill.mo Sig.r Joanni da le Bande Nere*, riportato anche nel sottotitolo a rimarcare immediatamente l'intenzione, non molto comune nella storia dell'italiano da pellicola, di restituire quasi filologicamente l'epoca in questione, non solo tramite le ambientazioni e i costumi, ma anche attraverso le scelte linguistiche. Cfr. P. Benzoni, *Tra nuda cronaca e sacra rappresentazione* in *A mezzi termini*, op. cit., 39-63.

e un significato altro da quello di partenza, come nel caso dell'opera *Videogramme einer Revolution*, in cui l'autore mette al centro la rivoluzione che avvenne in Romania nel dicembre dell'89 nel tentativo di ricostruire i fatti accaduti tramite le immagini che li rappresentano[19]. Ma Farocki non è ovviamente il solo a usare il montaggio come occasione sperimentale. Interessante citare un regista esemplare come Luis Buñuel, che qualche anno prima di lui aveva già giocato con il montaggio con l'artista Salvador Dalì, facendo del "taglio" l'elemento centrale del suo celebre *Un chien andalou* (1929), fortemente assimilabile ad un grande quadro realista in movimento. O ancora Jean Luc Godard, che più o meno negli stessi anni di Buñuel ha tentato quasi di abbattere la quarta parete inserendo nei suoi film un forte tentativo di interazione tra narratore e spettatore[20]. Nel discorso complessivo di contaminazione culturale, è imprescindibile accennare alla nuova forma artistica che nasce intorno alla metà del secolo e che mette al centro dell'opera la componente corporale e relazionale dell'artista con il pubblico: l'arte performativa. Partendo dal gruppo Fluxus, network interdisciplinare e internazionale nato in America USA negli anni Sessanta, fino ai giorni nostri, gli artisti che hanno fatto dell'"happening" la propria firma autoriale sono molti. Cito almeno Alan Kaprov, che con il suo *18 happening in 6 parts* del '59 ha fatto da apripista per il fertile movimento dell'arte performativa. Così come il caso dell'azionismo viennese con Hermann Nitsch, dove la forte corporalità e carnalità si unisce alla sacralità artistica in performance dall'alto valore misterico[21]. Una delle performer sicuramente più acclamate è Marina Abramović, nella cui produzione tematiche ancestrali si fondono agli istinti più umani. Che lavorasse da sola o con il compagno di una vita Ulay[22], i concetti portati sotto i riflettori dall'artista jugoslava

---

19 L. Donghi, *Contaminazione come montaggio. Il cinema, l'opera di Harun Farocki e il caso di Videogramme einer Revolution* , in *A mezzi termini,* op. cit., 159-181.

20 Cfr. almeno su questi aspetti D. Tomasi, *Lezioni di regia. Modelli e forme della messinscena cinematografica*, Torino. UTET, 2004

21 E. Grazioli (a cura di), *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2017.

22 Ulay, compagno storico della Abramović, è morto a marzo 2020 dopo aver combattuto a lungo contro il cancro. Artista, fotografo e accademico tedesco, è considerato una delle figure centrali dell'arte performativa del secolo scorso. Dal sodalizio amoroso e lavorativo con l'artista serba sono nate alcune delle performance più iconiche della modernità come "The Wall Walk in China" (1988), dove i due scelgono di

sono sempre stati potenti e d'impatto, così come l'atto realizzativo finale. In lotta contro gli stereotipi di genere e le ipocrisie della società contemporanea, l'artista si serve di una vasta simbologia quasi sacrale per ribellarsi, usando il suo corpo come tramite tra il pubblico e il suo percepito[23].

3. Letteratura di parole, immagini, spazi

Giorgia Ghersi

Se la cultura occidentale a partire da Platone ha accusato le forme e le poetiche dell'ibridazione letteraria di corrompere la purezza originaria dell'arte favorendone la confusione estetica e la degenerazione, è tra Settecento e Ottocento, e poi pienamente dal Novecento, che il concetto di "contaminazione" va incontro a una traslazione positiva[24] e che le arti, e tra esse anche la letteratura, iniziano a subire, per dirla con Giovanni Bottiroli, il fascino della cosiddetta «ideologia dell'ibrido»[25]. Si afferma dunque l'idea secondo la quale un'opera tanto più mescola strategie stilistiche, discorsive e formali tipiche di diversi generi e media, tanto più acquista una patente di sperimentalismo e interesse agli occhi almeno di alcuni studiosi. La natura tutt'oggi non pacificata della categoria di "ibrido" emerge nell'idea conflittuale che viene associata ai prodotti che sotto questa etichetta vengono classificati: un rapporto di forze, uno scontro che vede alternativamente vincitore l'uno o l'altro dei generi di partenza individuati nel testo, in un gioco che, nei suoi esiti più sterili, si limita a sottolineare la divergenza dalle forme pure originali più che il

percorrere a piedi la muraglia cinese partendo dai due capi opposti per ritrovarsi al centro in un abbraccio che sancisce la loro separazione.

[23] La bibliografia sull'artista è ovviamente molto vasta. Per un quadro generale: M. Abramović, J. Kaplan, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, Milano, Bompiani, 2018; J. Westcott, *Quando Marina Abramović morirà*, Monza, Johan & Levi editore, 2011; P. Campiglio, *Nostalgia del sacro nella performance di Marina Abramović*, in *A mezzi termini*, op. cit., 153-157.

[24] Cfr. per un'analisi del tema a largo respiro M. Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino, 1975; N. García Canclini, *Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità*, Milano, Guerini e Associati, 1998; P. Burke, *Cultural Hybridity*, Cambridge, Polity, 2009.

[25] G. Bottiroli, *Ibridare, problema per artisti. Alcune tesi*, in «Enthymema» I (2010), 155.

rinnovato vigore che quelle stesse assumono in un panorama socio-culturale fortemente rinnovato. In questo senso è con acutezza che Paolo Giovannetti, nel volume citato *A mezzi termini*, suggerisce che «in ballo non c'è solo la fisionomia dei singoli partecipanti all'ibrido: ma che decisivo è il punto di partenza, la direzionalità, la vettorialità della mescolanza: c'è un punto, cioè un genere, di riferimento che muove verso un altro genere (o altri generi); invertendo la freccia del movimento, la sostanza dell'operazione cambia»[26]. Accantonando le accuse di "sterilità"[27] e cercando di tenersi parimenti lontani dalla "moda dell'ibridismo" che attribuisce alla contemporaneità l'esclusiva di una tecnica che a ben vedere caratterizza la grande letteratura fin dalle sue origini, è innegabile che «la critica letteraria de[bba] oggi fare i conti con il fatto che le distinzioni nette, a cominciare da quelle tra romanzo (erede inquieto dell'epica), poesia e teatro, sono inadeguate, e forme come il saggio e la vasta galassia della non-fiction sembrano rispondere meglio a nuove necessità espressive»[28]. Questa prospettiva, che programmaticamente si oppone alle codificazioni rigide, ai confini e alle barriere non solo tra i generi ma anche tra le varie forme artistiche, è stata ampiamente sperimentata nei linguaggi del Novecento, e ha trovato nuovo terreno fertile alla fine del secolo e alle soglie del nuovo millennio sotto l'influenza di Internet e dei social[29], in una cultura sempre più "liquida" e aperta alla transmedialità

---

[26] P. Giovannetti, *Prosa d'arte, prosa ritmica, poesia in prosa (per non parlare della prosa in prosa). Questioni storiche e di metodo*, in *A mezzi termini*, op. cit., 24. Si tratta di un movimento bidirezionale esemplificato bene dai diversi effetti della mescolanza tra prosa e poesia nei suoi vari esiti dal poemetto baudelairiano, al frammento vociano che esaspera la sonorità del dettato, fino ai più recenti esperimenti di "prosa in prosa" e prosa ritmica rap caratterizzati da una «poetica dello scarto, del residuo, dell'oggetto povero, "trovato" o "ritrovato", ed esibito fuori di ogni ambizione estetizzante».

[27] Sempre secondo Bottiroli vanno sotto l'etichetta di "cattivo ibridismo" o "ibridismo sterile" quelle opere in cui le forze in gioco nella mescolanza, anziché stimolarsi a vicenda, si ostacolano e si paralizzano. L'idea che un'opera ibrida, in quanto organismo originale, sia sterile cioè non riproducibile, è già di Lessing. Cfr. G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di P. Chiarini, Roma, Bulzoni, 1975.

[28] È questo l'assunto da cui partono Paolo Gervasi, Francesca Lorandini e Pietro Taravacci nella premessa al numero monografico di «Ticontre» che, sotto la loro cura, si propone di riflettere sull'ibridazione dei generi come caratteristica peculiare nella creazione artistica dal Romanticismo alla contemporaneità. Cfr. «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» 5 (2016), *Mash-up. Forme e valenze dell'ibridazione nella creazione letteraria*.

[29] A questo proposito si tenga presente, per esempio, A. Antoniazzi, *Labirinti*

in cui la contaminazione si propone come modalità-chiave dell'esperienza artistica.

È nell'ottica di un'erosione dei confini tra discipline che si colloca anche ad esempio (tra i moltissimi che si potrebbero scegliere) un'inversione di tendenza tra il campo di pertinenza della letteratura e quello del giornalismo, sempre più punto di partenza piuttosto che di arrivo. Sono molti gli scrittori oggi della modernità e della contemporaneità che sono entrati ed entrano nel campo letterario in quanto giornalisti o reporter e che portano nei loro libri tecniche e tempi della scrittura di inchiesta, complicati da un ulteriore compromesso tra il verbale e il visivo. Il *reportage*, forma tipicamente legata all'atto di descrizione, talora di denuncia di un autore-reporter che viaggia nei luoghi di interesse per riportare ciò che ha visto e sentito, si lega nel *graphic journalism* al fumetto che, a partire dal tardo Novecento, si accosta alla realtà con intento conoscitivo-testimoniale. Gli interessanti esempi di Joe Sacco, Guy Delisle, Aleksandar Zograf, Igort e Zerocalcare richiamano l'attenzione sulla sfasatura temporale su cui si basa questa tipologia testuale che fonde l'intento della restituzione immediata della notizia e una tecnica dal tempo lungo come il disegno di strisce fumettistiche. Forme e modi della narrazione fumettistica ne escono rimodulati in funzione di un giornalismo di approfondimento che segna in maniera nuova i tempi della comunicazione informativa.

La varietà di forme e contaminazioni che il fumetto innesca con tipologie discorsive quali il *reportage* giornalistico e il romanzo (è il caso quest'ultimo del *graphic novel*, etichetta che spesso viene assunta "ad ombrello" per indicare indistintamente tutti i testi all'incrocio tra fumetto e narrazione verbale lunga e per «posizionare il prodotto sia in libreria sia rispetto alle aspettative dei lettori e degli addetti ai lavori»[30]) è significativa del ruolo che questa forma d'arte assume come punto di vista privilegiato per indagare le dinamiche di contaminazione tra media e forme diverse[31].

---

elettronici, Milano, Apogeo, 2007; M. Giovagnoli, *Cross-Media. Le nuove narrazioni*, Milano, Apogeo, 2009.

[30] F. Fasiolo, *Italia da fumetto. Graphic journalism e narrativa disegnata nel racconto della realtà italiana di ieri e di oggi*, Roma, Tunué, 2012, 21.

[31] Non è un caso che proprio all'intreccio tra letteratura e arti visive, con grande attenzione per *graphic novel* e fototesto, sia stato dedicato il convegno annuale MOD (Società italiana per lo studio della modernità letteraria) 2017. Cfr. R. Gasperina Geroni

Ma per comprendere a pieno il fenomeno del *graphic journalism,* per come si è definito negli ultimi venticinque anni, esso va letto, all'interno della più ampia fioritura dei *Visual Studies*, come conseguenza della sempre più ampia permeabilità tra forme artistiche e linguaggi un tempo separati[32]. Nell'analisi dell'iconotesto torna utile l'accenno precedente di Giovannetti alla «vettorialità della mescolanza»: parole e immagini entrano in tensione e la fruizione dell'opera cambia a seconda del significato e dell'interazione tra la parte verbale e la parte visuale[33]. Il rapporto tra testo e immagine può assumere forme diverse, di maggiore o minore prossimità o integrazione: dal caso di *Senza verso* (2004) di Emanuele Trevi dove le immagini, qualitativamente varie (fotografie, immagini d'archivio, immagini pittoriche), non hanno un'autorialità definita e sono poste al fondo in una posizione di subordinazione alla parola scritta, a *Zingari di merda* (2008) di Antonio Moresco in cui le foto di Giovanni Giovannetti, benché ugualmente relegate al fondo del testo, «narrano da un altro punto di vista, quello del fotografo, la vicenda cui Moresco ha dato forma con le parole»[34], fino al caso di *Absolutely Nothing* (2016) con cui Giorgio Vasta realizza un diario-*reportage*, nel quale l'autobiografia e l'autofinzione sconfinano nel territorio del resoconto di viaggio, corredato da un'appendice fotografica a firma di Ramak Fazel. Il diario fotografico di Vasta e Fazel si presenta così come un prodotto difficilmente etichettabile, un iconotesto complesso in cui il deserto nel quale i protagonisti sono collocati si configura allo stesso tempo come sfondo paesistico

---

e F. Milani (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie. Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD 22-24 giugno 2017. Tomi I-II*, Pisa, ETS, 2019.

32 Nell'ottica pluri- e transdisciplinare dei *Visual Studies* l'immagine viene indagata con gli strumenti della filosofia, della storia, della sociologia, con attenzione particolare ai nuovi media visivi e digitali, allo scopo di ricostruire e comprendere la catena di produzione-ricezione in cui è inserita. Cfr. A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016 e qui la *Premessa* di Clelia Martignoni.

33 Tra i molti e interessanti studi sull'iconotesto restano imprescindibile punto di partenza i saggi di Michele Cometa, in particolare: M. Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in V. Del Marcio, I. Pezzini (a cura di) *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011; Id. *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa e R. Coglitore (a cura di) *Fototesti*, Macerata, Quodlibet, 2016.

34 Cfr. G. Carrara, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, in «Comparatismi» 2 (2017), 44.

e dispositivo per far emergere l'interiorità dei suoi personaggi. In questa prospettiva Giuliana Benvenuti, esperta di temi transmediali[35], sottolinea bene come «insieme al filone reportagista, resta poi produttivo soprattutto quello autobiografico/autofinzionale, nel quale si realizza un "nuovo patto foto-autobiografico", necessario alla peculiare narrazione fototestuale del sé»[36].

L'esperienza dello spazio, che trova il suo corrispettivo in fotografia nella tecnica del ritratto ambientato, intercetta un'ulteriore interessante "contaminazione" tra saperi e metodologie, tra ecologia e letteratura, verso nuovi approcci ecocritici[37] che sfruttano appunto l'ecologia come "struttura di senso". È Niccolò Scaffai, con Serenella Iovino[38], Caterina Salabè[39] e Alberto Casadei[40], ad aver portato il tema all'attenzione di italianisti e comparatisti mostrando, con sensibilità critica e civile, quanto le questioni ambientali possano essere proficuamente impiegate per rileggere oggi testi capitali della nostra letteratura, alla luce di una reciproca implicazione: «da un lato, infatti, il discorso ecologico ha adottato costruzioni narrative tipicamente letterarie, restituendole poi sotto forma di connotati caratteristici del romanzo a tema

---

35 Tra i suoi interventi su letteratura e altri media si vedano soprattutto i più recenti: G. Benvenuti, *Il Brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, Bologna, Il Mulino, 2017; Ead., *Fictions, transmedialité et processus de transculturation*, in «Ecritures» (2018), 109-120; Ead., *Il Graphic Novel: una quaestio de centauris?*, in R. Gasperina Geroni e F. Milani (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo,* op. cit., 83-102; Ead., *Nuovi realismi e fumetto di realtà*, in «Narrativa», (2019), 55-65; G. Benvenuti, S. Colaone, L. Quaquarelli (a cura di), *Bande à part 2. Fumetto e transmedialità*, Milano, Morellini, 2018.

36 G. Benvenuti, *Il ritratto ambientato tra letteratura e fotografia*, in *A mezzi termini*, op. cit., 110.

37 Il termine "Ecocriticism" è stato coniato da William Rueckert nel 1978 (anche se la nascita dell'omonimo filone di studi risale all'inizio degli anni Novanta). Cfr. W. Rueckert, *Literature and Ecology: an Experiment in Ecocriticism*, in «Iowa Review», 9, 1 (1978), 71-86.

38 S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Ambiente, 2006; Ead., *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation*, London-New York, Bloomsbury, 2016.

39 C. Salabè (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, 2013.

40 A. Casadei, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Mondadori, 2011; Id, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, Il Saggiatore, 2018.

ambientale […] dall'altro lato, la letteratura ha trovato nell'ecologia sia argomenti originali (quello dei rifiuti, ad esempio), sia elementi per rinnovare temi classici come quello della fine del mondo»[41]. Attraverso lo straniamento e lo studio del punto di vista, il pensiero ecologico permette di superare la visione antropocentrica per ingaggiare una riflessione sull'io e l'ambiente che tiene conto dell'ambivalente desiderio di sintonia e separazione tra uomo e natura, delle trasformazioni del paesaggio operate dall'uomo e dei rischi a cui oggi più che mai va incontro il nostro pianeta. La contaminazione di sguardi e di approcci, quello ecologico e quello letterario, di forme e di generi, il saggio, l'aforisma, la poesia, trova un'originale esemplificazione in testi recenti come *In territorio selvaggio*[42] di Laura Pugno, «saggio letterario», «taccuino di note», «diario in pubblico»[43] che sfrutta tutta la duttilità del discorso saggistico per fondere la riflessione ecologica sull'io e sul paesaggio all'analisi critica della nostra letteratura presente.

Ciò che la mescolanza tra generi, forme e approcci mette in luce è una questione di "prospettiva". Ampliando il discorso possiamo concludere che lo sguardo ecologico, così come la fusione del verbale e del visivo, lo sconfinamento della letteratura nel giornalismo, l'utilizzo di cinema e fotografia, si esprimono nella capacità di cogliere e rappresentare relazioni, sottolinearne gli effetti inediti e dare loro forma, nel tentativo di trovare un modo, sempre parziale e in movimento, per configurare e interpretare la complessità.

41 N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017, 12-13.

42 L. Pugno, *In territorio selvaggio*, Milano, Nottetempo, 2018.

43 Sono tutte etichette che sono state richiamate dall'autrice o dai recensori per classificare il libro. Cfr. soprattutto *In territorio selvaggio. Dialogo tra Laura Pugno e Massimiliano Manganelli*, in «Nazione Indiana» 2 luglio 2019 (consultabile *online* al *link* https://www.nazioneindiana.com/2019/07/02/in-territorio-selvaggio/).

ALLE RADICI DELLA GRANDE CRISI. GIORGIO LUNGHINI E JOHN MAYNARD KEYNES

Nota del s.c. ANNA MARIA CARABELLI (*)

(Adunanza del 24 settembre 2020)

SUNTO. – Le note in ricordo di Giorgio Lunghini affrontano il suo approccio alla teoria economica e in particolare la sua analisi delle cause della grande crisi economica del 2007-2013. Egli identifica quattro cause principali della crisi: 1) la finanziarizzazione dell'economia; 2) il crescente indebitamento privato e pubblico; 3) gli squilibri strutturali commerciali e dei movimenti di capitale mondiali (in USA, Asia, sud America e in Europa). L'esistenza di paesi strutturalmente in deficit e in surplus commerciale, di paesi debitori e creditori; 4) il ruolo della teoria economica e in particolare il ritorno al laissez-faire/liberismo (monetarismo; critiche ai Keynesiani più che a Keynes che, secondo Lunghini, non è un Keynesiano «bastardo»); il ritorno alla "Treasury view", al "Washington consensus" e al "Bruxelles consensus". Nelle Note, queste quattro cause vengono analizzate in dettaglio.

***

ABSTRACT. – The notes in memory of Giorgio Lunghini deal with his approach to economic theory and in particular with his investigation of the causes of the great economic crisis of the 2007-2013 years. He identifies four main causes of the crisis: 1) the financialization of the world economy; 2) the growing debt of the private and public sectors; 3) the global trade and capital movement imbalances (in USA, Asia, South America and Europe); the existence of countries which are in a structural trade deficit and surplus; the sharp division between debtor and creditor countries; 4) the role of economic theory e in particular the return to the *laissez-faire* doctrine and liberalism (monetarism; the critiques to "bastard" Keynesians rather than Keynes who, in Lunghini's view, is not a Keynesian); the return to the "Treasury view", the "Washington consensus" and "Bruxelles consensus". In the Notes, these four causes are analysed in detail.

(*) Università del Piemonte Orientale, Italy. E-mail: anna.carabelli@uniupo.it

Che cosa c'è, secondo Lunghini, alla radice della grande crisi, che è prima crisi dei prestiti sub-prime e poi crisi del debito europeo? Secondo lui, siamo di fronte a una fase – forse una fase terminale, ma non è detto – di trasformazione del capitalismo, cioè siamo di fronte a una delle molteplici forme in cui il capitalismo cambia il suo volto. Siamo di fronte a un capitalismo dominato dalla finanza. Questi sono sviluppi di lungo termine: ciò a cui assistiamo non è un fatto congiunturale; le sue radici hanno origini ben in là nei decenni scorsi. Sono sviluppi di lungo termine, che iniziano alla fine degli anni '60, proseguono nei decenni successivi e si manifestano sia nei paesi sviluppati sia nelle economie emergenti sia in quelle già emerse (perché molte di queste economie emergenti sono ormai emerse, ad esempio la Cina).

Quando Lunghini parla di un capitalismo dominato dalla finanza che cosa intende? Prima di tutto, questo capitalismo dominato dalla finanza è un capitalismo che ha già incorporato in sé la liberalizzazione e deregolamentazione dei mercati finanziari, in particolare del mercato monetario. Quest'ultimo è il mercato secondario dei titoli del debito pubblico. Nei decenni scorsi è avvenuta una liberalizzazione dei mercati finanziari e del settore bancario. Dietro a questa modificazione del funzionamento dei mercati c'è un mutamento teorico e la teoria che giustifica tale liberalizzazione e deregolamentazione dei mercati è, secondo Lunghini, e vi torneremo più avanti, la "teoria dei mercati efficienti". Il secondo fattore molto importante è costituito dai mutamenti avvenuti nella legislazione e nella regolamentazione bancaria.

Facciamo un passo indietro e torniamo al 1933, all'altra grande crisi economica. Uno degli effetti della grande crisi del '29 è il fallimento sistematico delle banche. Nell'area europea, uno dei casi più emblematici fu il fallimento della banca tedesca Credit Anstalt, un fallimento che oggi tendiamo ad associare alla nascita del nazismo. Per fronteggiare la grande crisi del '29, la legislazione americana regolamenta il sistema bancario, introducendo il Glass-Steagall Act, una legge con la quale vengono separate le banche commerciali dalle banche di investimento (cioè la componente speculativa). Le banche commerciali, quelle dove depositiamo i nostri risparmi, vengono separate dalle banche di investimento, quelle che trattano i titoli finanziari. La legislazione del 1933 separa nettamente le banche commerciali dalle banche di investimento, chiarendo che le banche commerciali non possono essere banche di investimento: netta è la separazione di responsabilità e di competenza (non possono, per esempio, giocare con i nostri depositi).

Durante gli anni ottanta del secolo scorso le lobbies, soprattutto bancarie e finanziarie, americane *in primis*, spingono sull'opinione pubblica e sul congresso americano per cercare di abolire questa legge perché impedisce loro di giocare su due tavoli contemporaneamente. Viene presa una delle prime decisioni significative da parte della Banca Centrale americana: il comitato comincia a discutere, e poi a votare, a favore di un alleggerimento della regolamentazione bancaria. Ci vogliono anni e molte pressioni delle lobbies, che continuano a lavorare e a muoversi su vari fronti, finché nel 1999 il congresso americano approva la "legge sulla modernizzazione dei servizi finanziari". Il Gramm-Leach-Bliley Financial Services Modernization Act di fatto cancella la legge del 1933 e riaccorpa le banche commerciali con quelle di investimento: le banche quindi possono passare facilmente da una all'altra funzione. Questo passaggio avviene sotto la presidenza di Clinton; quindi, ogni volta che vedete riapparire Clinton sulla scena insieme con Obama c'è da preoccuparsi. Obama, in seguito, cercherà di tornare indietro sul riaccorpamento delle banche con una nuova legge, che risulterà di fatto molto debole e molto fragile; le pressioni di Clinton e di Wall Street sono state determinanti.

Contemporaneamente, vengono attuate nuove strategie che in parte sono legate a questo cambiamento della legislazione bancaria. Sono mutamenti delle strategie delle banche commerciali, chiamate "originate-to-distribute". Le banche, cioè, creano nuovi strumenti finanziari – tornerò su questo più avanti per spiegare cos'è l'innovazione finanziaria – che poi distribuiscono ai mercati. Quali sono gli altri aspetti di questo capitalismo dominato dalla finanza? Alcuni sono notissimi. Innanzitutto le politiche di flessibilizzazione dei mercati, operate non solo sui mercati finanziari, ma anche su quello del lavoro e attuate in particolare negli anni '80. Sono politiche estremamente pesanti di flessibilizzazione del mercato del lavoro, in parte Tatcheriane e in parte Reganiane. In Italia le abbiamo vissute un po' meno; le viviamo oggi in ritardo all'inseguimento di esperimenti esteri, provati da qualche altra parte e che, secondo alcuni economisti e politici, hanno dato buoni frutti. Quindi vengono attuate politiche di flessibilizzazione del mercato del lavoro, di deregolamentazione e mutamento della struttura istituzionale. Si verifica, in generale, una riduzione dell'intervento pubblico nell'economia di mercato. È un fenomeno chiarissimo se si considera l'Inghilterra. Il mutamento di questo paese negli anni '80 è lo specchio di un cambiamento sostanziale di quella società: chi ha vissuto

in Inghilterra agli inizi degli anni '70, nel giro di pochissimi anni si trova di fronte a una società totalmente mutata dal punto di vista della sua struttura. Vengono attuate, in particolare, riduzioni delle politiche della domanda, cioè viene eliminata ogni politica di appoggio e sostegno della domanda aggregata; c'è una riduzione generalizzata del welfare state – la parola stessa "welfare state" diventa una parola negativa (proprio nell'Inghilterra di Beveridge, cioè delle conquiste del welfare state) –; viene privatizzata la sanità pubblica e il sistema pensionistico statale.

Il secondo mutamento, secondo Lunghini, riguarda i grandi cambiamenti nella distribuzione del reddito. Dagli anni '70 cresce la diseguaglianza nella distribuzione del reddito con uno spostamento dai salari verso i profitti, ma non tanto verso i profitti del settore industriale, ma verso le rendite finanziarie e in particolare immobiliari. Quei decenni sono caratterizzati da forti oscillazioni del prezzo degli immobili; si avvicendano grandi boom e crisi, il mercato immobiliare è molto tormentato, ma crescono le rendite.

L'altro aspetto che caratterizza questo capitalismo dominato dalla finanza è, secondo Lunghini, l'esplosione del debito. Oggi siamo consci di quali possano essere le dimensioni del debito pubblico, ma se guardiamo indietro vediamo come tale debito incomincia a crescere in modo notevole e come sia stato soprattutto un debito del settore privato, quindi *in primis* delle famiglie. Vi è un'esplosione del debito privato e in particolare del debito delle "classi povere" della società. Quindi una crescita del debito privato delle famiglie, in particolare di quelle povere. La crescita di questo debito – sebbene sia complesso spiegare un fenomeno di questo genere – è stata una crescita voluta e finalizzata a sostenere i consumi. Quando vi trovate di fronte a una società che ha salari troppo bassi, questi salari non permetterebbero di aumentare il consumo e di sostenere la domanda aggregata. Dovete tenere alti i consumi facendo indebitare i poveri. Il credito è soprattutto credito al consumo di beni durevoli, *in primis* crediti per la casa – che negli Stati Uniti è legata al "diritto di cittadinanza". Questo credito in seguito diventa credito al consumo generalizzato, in cui ogni acquisto o investimento avviene attraverso un forte indebitamento da parte del settore privato. Viene sostenuta la domanda, la produzione di beni e in particolare il settore edilizio che, in generale, è uno dei grandi moltiplicatori della produzione e del reddito. Va notato che la crisi dei prestiti sub-prime – la miccia della crisi – è proprio una crisi provocata dall'insostenibilità dell'indebitamento privato. La crisi nasce dall'esplosione della bolla

immobiliare; esplosione nel senso che i poveri non riescono a pagare i loro debiti.

Altro aspetto che caratterizza questo capitalismo dominato dalla finanza sono, secondo Lunghini, i fortissimi squilibri nella bilancia dei pagamenti, internazionali e intraeuropei. Dagli anni '70 si manifestano grandi squilibri commerciali, in particolare nel commercio tra nazioni e tra grandi aree economiche. Tali squilibri si manifestano su scala globale: tra gli Stati Uniti e l'area asiatica (la Cina soprattutto) e, a livello dell'area europea, tra quelli che vengono chiamati i "PIIGS"– cioè i "maiali", così vengono definiti dai mercati finanziari, Portogallo, Italia, Irlanda, Grecia e Spagna – e la Germania. Nell'area Euro, infatti, vi è una spaccatura a livello della bilancia dei pagamenti, della bilancia commerciale in particolare: da una parte vi sono i Paesi PIIGS e dall'altra la Germania. A livello mondiale, si manifestano quindi due enormi squilibri: uno a livello internazionale, che vede gli Stati Uniti da una parte e la Cina dall'altra, e uno a livello europeo (che è ciò che ci interessa maggiormente), che frappone i PIIGS e la Germania.

Per riassumere, quali sono, secondo Lunghini, le principali cause alla radice della crisi? La prima è di carattere teorico. Si sviluppa a partire dagli anni '70 e diventa visibilissima negli anni '80: un ritorno al liberismo attraverso forme diverse che chiamiamo "neoliberismo". In particolare, nella prima fase teorica si verifica un ritorno a ciò che viene chiamato "il monetarismo"; un'attenzione a Friedman e a Hayek che dominano il pensiero teorico in quegli anni, attraverso una forte critica a Keynes e ai keynesiani. Secondo Lunghini, la *Teoria generale* di Keynes è stata tradita:

> "La soluzione del problema economico va dunque cercata altrove, non tanto nelle politiche 'keynesiane' illustrate nei manuali, magari mediante lo schema IS-LM, o invocate dai neoclassici temporaneamente convertiti, ma in un disegno di politica economica e sociale che si ispiri al capitolo 24 della Teoria generale, sulla Filosofia sociale verso la quale la Teoria generale potrebbe condurre" (G. Lunghini*, La Teoria generale e i keynesiani: un'eredità giacente*, Accademia Nazionale dei Lincei, Gli economisti post-keynesiani di Cambridge e l'Italia, 11 e 12 marzo 2009).

La seconda causa, secondo Lunghini, e lo abbiamo già visto, consiste in una finanziarizzazione dell'economia. Terzo fattore della crisi è l'enorme crescita del debito, che è una delle caratteristiche di questo capitalismo finanziario: un indebitamento privato, in prima battuta, che

si trasforma poi in un indebitamento pubblico. Tutto ciò va sommato a squilibri strutturali di carattere commerciale: squilibri strutturali, non congiunturali; quindi, non modificabili nel breve periodo; enormi dal punto di vista della loro dimensione e associati a squilibri nei movimenti dei capitali internazionali. Si tratta di squilibri commerciali e nei movimenti di capitale internazionale che, in parte, sono associati a fenomeni di "globalizzazione". Gli squilibri portano a una divisione fra paesi in forte deficit e paesi in forte surplus commerciale, cioè una divisione del mondo in grandi debitori da una parte e grandi creditori dall'altra. Questo problema degli squilibri commerciali, che è meno noto e di cui si discute meno, è dal punto di vista teorico fondamentale per capire in quale situazione ci troviamo oggi. Va tenuto conto che vi è un doppio squilibrio: uno squilibrio mondiale e uno squilibrio interno all'area Euro; sono quindi, in generale, squilibri abbastanza complicati da analizzare. Abbiamo da una parte paesi che presentano un fortissimo surplus commerciale, cioè che esportano più di quanto importano; sono paesi esportatori, che hanno un eccesso di risparmio interno e che, per così dire, lo "buttano fuori" attraverso la loro bilancia dei pagamenti. Le nazioni in grande surplus sono, dal punto di vista teorico, paesi con un eccesso di risparmio. I creditori sono la Germania e la Cina. La Germania è un paese fortemente creditore, cioè in forte surplus rispetto al suo PIL, soprattutto se confrontato con il surplus cinese. In termini relativi, la Germania, come paese esportatore, batte la Cina. Le dimensioni del surplus della bilancia dei pagamenti tedesca sono enormi; come lo sono, dall'altra parte, in valore assoluto, le dimensioni del surplus commerciale cinese. Esistono, quindi, paesi con enorme surplus commerciale (i paesi creditori) e, dall'altra parte, paesi con fortissimo deficit commerciale (i debitori internazionali). Dal lato dei paesi debitori troviamo gli Stati Uniti (che è il più grande debitore internazionale) e i PIIGS. I "maiali" si trovano, perciò, dalla stessa parte degli Usa dal punto di vista dello squilibrio commerciale. L'altro aspetto su cui vorrei portare l'attenzione è che nei paesi debitori (questo vale sia per gli Stati Uniti sia per i cosiddetti "maiali") il consumo privato è sostenuto dall'indebitamento. L'indebitamento delle famiglie è, in parte, finanziato internazionalmente attraverso la bilancia dei pagamenti. A livello internazionale, i debitori si indebitano perché vengono finanziati dai paesi che stanno dall'altra parte del tavolo, cioè dai paesi creditori con un eccesso di risparmio. Ciò avviene attraverso i mercati finanziari internazionali. È chiaro quindi il ruolo della finanziarizzazione del sistema per

sostenere il meccanismo di far indebitare i poveri all'interno di un paese e finanziarli attraverso i mercati internazionali. Mercati che nel frattempo sono stati liberalizzati per permettere ai capitali di muoversi da un punto all'altro del globo, come se si fosse in un solo mercato. Ma se i paesi debitori devono essere finanziati internazionalmente, questi paesi devono costantemente rivolgersi ai mercati per farsi finanziare. Di conseguenza, sono i mercati che decidono se finanziarli oppure no. Gli Stati Uniti sono obbligati a finanziarsi internazionalmente e questo finanziamento viene effettuato dalla Cina (cioè la Cina finanzia di fatto l'indebitamento delle famiglie americane attraverso i mercati internazionali). Gli Stati Uniti devono passare, e passano, attraverso questo meccanismo di mercato per finanziarsi, così come i PIIGS lo fanno all'interno dell'Europa. I debitori europei utilizzano il mercato monetario europeo. Potremmo porci la domanda: "i paesi europei possono finanziarsi anche da un'altra parte?". Naturalmente sì, essendo i mercati globalizzati, se c'è qualcuno che è disposto a farlo, possono farlo. E lo fanno. Ma, di fatto, il finanziamento avviene prevalentemente all'interno dell'area europea.

La bilancia commerciale americana, agli inizi degli anni '80, comincia ad andare in rosso, cioè gli Stati Uniti diventano sempre più un paese debitore. Quando gli Stati Uniti entrano in crisi, cadono anche le loro importazioni, migliorando così il loro saldo commerciale; tuttavia, questo rimbalzo della bilancia commerciale americana è un segno ancor più visibile della loro debolezza, non di un riaggiustamento strutturale della loro bilancia dei pagamenti. Infatti, dopo il rimbalzo, la tendenza è di nuovo verso il basso. Lo squilibrio strutturale della bilancia dei pagamenti americana - del "grande debitore", come lo chiamiamo - è uno dei grandi problemi internazionali irrisolti.

Se poi si analizza la bilancia dei pagamenti cinese dagli anni '90, perché la Cina precedentemente era completamente chiusa ai mercati internazionali – il surplus commerciale cinese, di fatto, è quasi tutto nei confronti degli Stati Uniti; la Cina è il "grande creditore" degli USA. L'aumento nel tempo diventa sempre più significativo. Le riserve in dollari della Cina, che di fatto sono rappresentate dai titoli americani in suo possesso, crescono; sono il finanziamento che la Cina fa nei confronti degli Stati Uniti. Questo vuol dire che la Cina detiene il debito americano e, ad esempio, quando Hillary Clinton andò in Cina, i cinesi le ricordarono che sono loro a detenere, finanziandolo, buona parte del debito americano.

Allo stesso modo, se proviamo a leggere l'Eurozona e analizziamo il problema dello squilibrio commerciale europeo, possiamo vedere il contributo della Germania alla crescita europea. Se osserviamo bene, la Germania è il maggiore contributore alla crescita del PIL europeo; tutti gli altri paesi europei (tra cui ovviamente i PIIGS) contribuiscono in modo negativo. Nella crescita europea, la Germania è il paese determinante, tutti gli altri paesi sono una zavorra dal punto di vista della crescita europea. Inoltre è interessante osservare quanto la Germania, dal 2007-2008, domini in termini di contribuzione positiva, e quanto invece i PIIGS contribuiscano in modo negativo alla crescita europea. È possibile anche notare il peso, all'interno dell'Europa, delle due grandi aree: la Germania da una parte e i PIIGS dall'altra. Che cosa succede con la nascita dell'euro? Molti cominciano l'analisi prendendo a riferimento il 1999, quando l'euro è ancora virtuale ma l'euro entra in vigore pienamente solo nel 2002. Dalla nascita dell'euro, cresce lo squilibrio commerciale all'interno dell'Eurozona; ricordiamo che la Germania era già forte prima della nascita dell'euro. Quindi, la situazione non muta con l'euro; la moneta unica allarga ancor di più lo squilibrio europeo già esistente; cioè, si manifesta un crescente squilibrio commerciale all'interno dell'Eurozona. Ma come e perché si è verificato questo ulteriore crescente squilibrio? La risposta è facile: la Germania, dopo la riunificazione tedesca, persegue una politica di riduzione dei salari. L'obiezione potrebbe essere la seguente: "ma i salari tedeschi sono molto più alti dei nostri …". Nel porsi questa domanda, però, non si valuta l'andamento dei salari in termini reali. La dinamica dei salari reali tedeschi viene rallentata dalla politica economica interna. Rispetto agli altri paesi europei, nell'ultimo decennio la Germania ha attuato una politica di riduzione dei salari. Questa politica, insieme all'adozione dell'euro, aiuta un paese fortemente esportatore. Va tenuto conto che l'euro è una moneta che, in generale, è sottovalutata rispetto a quello che sarebbe stato il marco tedesco; quindi, la Germania è stata avvantaggiata dall'avere l'euro rispetto al marco, perché il marco sarebbe oggi molto più forte dell'euro e penalizzerebbe le esportazioni tedesche. La Germania ha goduto di una competitività salariale e di una competitività di cambio nell'area esterna all'euro (non ovviamente in quella intra-europea) – cui si aggiunge una fortissima competitività di prodotto, dovuta all'innovazione dei prodotti tedeschi. Tutto ciò porta a crescenti surplus commerciali. Non è un caso che la Germania sia definita *l'export Weltmeister*, cioè il grande esportatore mondiale.

Che cosa ha comportato la politica tedesca di contenimento dei salari? Che la domanda interna tedesca tendeva a scendere, proprio perché i salari domestici sono stati tenuti relativamente bassi. È stata una politica mirata alle esportazioni, a non aumentare i consumi interni: a produrre per cercare di vendere all'esterno. Quindi è stata legata a un contenimento della domanda interna tedesca e, comunque, a una riduzione della domanda di importazione da parte della Germania nei confronti, in particolare, degli altri Paesi UE, cioè dei "maiali". Più della metà del commercio estero della Germania avviene all'interno dell'Europa; quindi, il resto dell'Europa è rilevante per la Germania. Tali politiche tedesche non hanno soltanto contenuto i salari all'interno della Germania, ma, di fatto, hanno "bruciato" la crescita dei paesi deboli dell'Europa. A causa di questa politica tedesca, viene "bruciata" la crescita delle economie del Sud (ma non sono solo di quelle del Sud, perché c'è anche l'Irlanda in questo quadro), in un modo e in una misura tale che molte di queste economie non saranno in grado, nel futuro, di importare beni dalla Germania. Inevitabilmente, la Germania risentirà, come sta risentendo, della caduta delle importazioni da parte dei paesi deboli, come adesso risente del rallentamento della Cina. Quella tedesca è stata una politica mirata ad aumentare le proprie esportazioni, a scapito degli altri paesi europei.

Se consideriamo gli anni dopo la nascita dell'euro (cioè l'euro di fatto), noteremo che la forbice del commercio inter-europeo, cioè all'interno dell'Europa, fra la Germania e i paesi "maiali", si allarga. La Germania esporta verso i paesi deboli dell'Europa una quantità di prodotti elevata e importa da questi paesi la parte in basso che si vede nel grafico: nell'andamento della bilancia dei pagamenti tedesca è possibile notare una forbice che si allarga. Se osserviamo il periodo precedente, questa forbice era invertita. Nel periodo della riunificazione tedesca, la Germania, si finanziava e finanziava parte dell'allargamento ad Est attraverso le importazioni dal resto dell'Europa. In quel periodo era un'assorbitrice di risparmio. Appena dopo, se guardate il grafico, quando vien introdotto l'euro, il *gap* tra queste due aree ritorna ad essere "standard" della situazione tedesca: le esportazioni superano le importazioni.

Cerchiamo di delineare ora un altro quadro, per dare un'idea di quali siano le dimensioni del debito privato nel mondo; le famiglie sono fortemente indebitate. Ciò vuol dire che tutto il loro reddito viene speso e consumano di più del loro reddito; possiamo anche vedere le dimensioni del loro debito privato. Le famiglie del Canada, degli Stati

Uniti, dell'Inghilterra, della Gran Bretagna, e di parte della Spagna sono fortemente indebitate. L'Italia non fa parte di questo gruppo: l'indebitamento privato nel nostro paese è, in termini relativi, minore. Invece l'indebitamento statale è più complicato da leggere. Il Giappone e l'Italia sono i "casi clinici" a livello internazionale, ma il Giappone sta peggio di noi in generale. Infatti, ha un indebitamento rispetto al PIL superiore all'Italia, cioè la sua situazione è di un debito pubblico completamente fuori controllo. Però questo debito è tutto detenuto dalle famiglie giapponesi. Quindi, per il Giappone, non si pongono i problemi di finanziamento internazionale che abbiamo descritto precedentemente. E per questo non rientra nei casi di squilibrio internazionale. Nel senso che la maggior parte del debito interno statale giapponese è detenuto dagli stessi giapponesi e non si pongono problemi di finanziamento esterno. Il caso dell'Italia è più travagliato, perché circa metà del suo debito era detenuto dall'estero. Adesso, però, la quota di titoli detenuta dall'estero è notevolmente scesa, anche a causa delle recenti enormi vendite dei titoli di stato italiani. Ma la cosa interessante, in questo grafico, e su cui voglio portare la vostra attenzione, è che nella crescita dell'indebitamento statale sono visibili i paesi in cui lo stato è intervenuto pesantemente nell'economia. Lo stato si è indebitato per salvare le banche private, con una fortissima crescita del debito statale. Tra questi paesi, la Gran Bretagna, di cui nessuno parla, ma che è uno dei grandi "casi clinici" nella situazione odierna; anche la Francia; e ovviamente gli Stati Uniti, in cui l'indebitamento statale è stato in parte alimentato dagli interventi di Obama, come gli hanno ricordato i Repubblicani. Tra questi, vi è anche la Germania, che è intervenuta pesantemente e, direttamente, per salvare le sue banche e che è intervenuta, in modo indiretto, con modificazioni della legislazione bancaria. Quindi, come vedete, siamo di fronte all'esistenza di un altissimo debito statale.

Se guardiamo alla crescente finanziarizzazione dell'economia mondiale e consideriamo l'economia americana perché è più facile da considerare, la finanziarizzazione è determinata dalla diminuzione del peso della manifattura rispetto ai servizi (in particolare, ai servizi finanziari) (i dati sono dal 1947 ad oggi) nel lungo periodo. La manifattura diminuisce il suo peso nella creazione del reddito. In parte questo fenomeno è dato dal mutamento della struttura produttiva di un paese – ed è giusto che scenda il peso della manifattura rispetto agli altri servizi – ma qui è chiara una discesa molto significativa del peso del settore manifatturiero rispetto al resto dell'economia. I settori finanziari, del

leasing, di tutte le assicurazioni, e la linea in giallo rappresenta il "settore strettamente finanziario". Da questi andamenti è ben evidente una tendenza di lungo periodo a processi di crescente finanziarizzazione dell'economia e di un peso sempre maggiore della finanza rispetto alla produzione industriale.

Quali sono, secondo Lunghini, le conseguenze della crescente finanziarizzazione? Questa finanziarizzazione è strettamente connessa ai mutamenti nella distribuzione del reddito. Di solito si tende a scindere questi due aspetti, mentre, secondo Lunghini, sono fortemente interconnessi: la finanziarizzazione dipende da mutamenti nella distribuzione del reddito ed è una risposta ai mutamenti nella distribuzione del reddito. Abbiamo visto che si verifica un aumento dei profitti rispetto ai salari, ma che, all'interno dei profitti, c'è un'ulteriore frattura fra la componente relativa alle rendite finanziarie vere e proprie rispetto ai "profitti industriali". Cambia il peso tra la finanza e il settore produttivo (il manifatturiero) e, la maggior parte di queste rendite finanziarie non ritornano al settore produttivo. Rimangono all'interno del settore finanziario e quindi accrescono maggiormente le rendite. Le dimensioni di tale componente puramente finanziaria tendono ad allargarsi sempre di più. In questo legame tra finanziarizzazione e distribuzione del reddito si allargano anche le disuguaglianze sia del reddito sia dei settori produttivi. C'è una crescita della disuguaglianza *orizzontale* tra finanza e industria. Il peso della finanza cresce; esplodono, in termini relativi, le remunerazioni della finanza rispetto a ciò che accade nel settore produttivo. E, contemporaneamente, si amplia la disuguaglianza *verticale* tra i salari dei dipendenti e la remunerazione dei top manager, soprattutto nella finanza. Arriviamo a rapporti spaventosi: a volte, 1 su 40, o 1 su 100 o anche di più. Questo accade sia nella finanza sia nelle banche. I top manager si appropriano di una quota sempre maggiore in termini di distribuzione del reddito. Un'altra caratteristica molto importante è che l'economia, in questo processo di finanziarizzazione crescente, sposta l'ottica dal lungo al breve e al brevissimo termine. Buona parte delle decisioni economiche sono tutte "miopi", cioè guardano molto vicino perché mirano a risultati di brevissimo termine. Mentre nel passato si era abituati a strategie di lungo termine – per esempio buona parte dello sviluppo dell'industria chimica tedesca dell'Ottocento derivava da strategie di lungo termine – con il processo di finanziarizzazione, l'ottica diventa di breve o di brevissimo termine. Un'ottica miope che però decide, di fatto, le strategie imprenditoriali

del sistema produttivo. Accade che i mercati finanziari dettino le regole alla produzione e decidano le strategie imprenditoriali in un'ottica di brevissimo termine. La produzione dei beni vera e propria - e ciò che chiamiamo il "lavoro produttivo" in generale - escono di scena e non hanno più nessuna importanza economica. Sono i mercati finanziari a giudicare l'impresa e le sue strategie. Sono di nuovo i mercati a breve a giudicare anche il comportamento degli stati, perché i mercati rappresentano lo "standard" di valutazione.

Quali sono le altre conseguenze di questo processo di finanziarizzazione dell'economia? Avviene uno spostamento dell'attenzione dall'innovazione produttiva – cioè dai "processi di innovazione reale" – ai mutamenti interni alla finanza, cioè agli investimenti finanziari. Per darvi un'idea, molti di noi delegano la gestione del loro risparmio, magari anche piccole quote, a qualcun'altro. Il problema è che questo risparmio privato viene gestito attraverso strumenti finanziari, che non sono sotto il controllo diretto dei risparmiatori. Gli intermediari finanziari, e in molti casi la stessa speculazione "pura" che utilizza parte del risparmio privato delle famiglie, hanno un ruolo rilevante. Per cui, di nuovo, in questi processi di innovazione è più importante l'innovazione finanziaria di quella reale e produttiva. Come direbbe Schumpeter, l'idea stessa di innovazione reale esce di scena.

Torno nuovamente su un aspetto trascurato: la finanziarizzazione favorisce l'indebitamento. Se non ci fosse la finanza non ci sarebbe la possibilità di fare indebitare le famiglie. La possibilità di indebitarsi, quindi, è strettamente dipendente dall'esistenza di una struttura finanziaria e di una forte e crescente finanziarizzazione del sistema economico. Uno dei fenomeni che si è verificato nel periodo precedente alla recente crisi è la corsa a prestiti su garanzie inesistenti. Ho parlato all'inizio dei mutui sub-prime, cioè dei prestiti a persone, a famiglie in particolare, che si sapeva che non avrebbero mai potuto pagare i loro debiti (che diventano i "crediti inesigibili" per le banche). Se fate indebitare i poveri – e non è stato un processo casuale, come abbiamo visto – è noto che le loro garanzie sono inesistenti, o sono legate al prezzo degli immobili che è fortemente volatile. Quando cade il prezzo degli immobili i poveri non riescono più ad avere garanzie sufficienti per pagare i loro mutui e devono vendere la propria casa. Di conseguenza, per le banche, il loro credito diventa inesigibile.

Una delle caratteristiche dominanti in questo mutamento del capitalismo è, secondo Lunghini, la crescente fragilità finanziaria. Viene

costruito un sistema che ha in sé le radici della sua distruzione o della sua implosione: era noto, infatti, che a un certo punto la bolla immobiliare e finanziaria sarebbe scoppiata. Precedentemente abbiamo visto che una delle caratteristiche della finanziarizzazione è la fortissima innovazione finanziaria, molto più rapida dell'innovazione reale. L'innovazione finanziaria è rapidissima, ma è anche imprevedibile, come cercherò di mostrarvi. Vengono inventati nuovi prodotti finanziari, alcuni incomprensibili anche agli stessi ideatori. Questi prodotti sono chiamati "strumenti finanziari complessi": nuovi strumenti derivati, costruzioni estremamente complicate dal punto di vista dei "pacchetti finanziari" che vengono costruiti.

Si sa, e si sapeva, che le garanzie sui prestiti a debitori insolvibili sono labili. Quando la banca presta a un debitore, che si sa insolvibile, cerca di "passare" questo rischio di insolvenza dal suo bilancio a qualcun altro, cerca cioè di "passare la patata bollente" per fare in modo che qualcun altro si scotti. Che cosa hanno fatto le banche? Hanno incentivato questi crediti inesigibili, li hanno poi passati ad altre istituzioni finanziarie, che li hanno impacchettati in strumenti finanziari complessi o "strutturati" – così vengono chiamati questi strumenti, ma chiamateli pure "pacchi bomba", che è il modo migliore di chiamarli. Li hanno passati dal bilancio delle banche ad altri operatori finanziari, che, a loro volta, li hanno passati ai risparmiatori, soprattutto a risparmiatori ignari. Quando il pacco bomba è esploso i risparmiatori si sono scottati. Questo è quello che è successo. Con tali strumenti complessi è stato, e viene ancora, nascosto il rischio sistemico. Molti di questi strumenti sono stati anche "passati" agli enti pubblici. Buona parte della trasformazione dei debiti degli enti pubblici in *swap* è stato effettuata con lo stesso meccanismo finanziario. Ignari (o forse ignoranti) amministratori pubblici hanno utilizzato questi strumenti finanziari, che sono poi scoppiati, lasciandoli (e ahimè, lasciandoci) con debiti spaventosi. Riprendendo l'idea del "passare la patata bollente" a qualcun altro, i crediti inesigibili vengono rivenduti a ignari risparmiatori: fino a che la catena di Sant'Antonio funziona, tutto va liscio; quando il debitore finale, cioè i poveri, non pagano, tutta la catena di Sant'Antonio salta. Quando la bomba della finanza innovativa scoppia, colpisce gli ignari risparmiatori che vengono in questo modo tosati. Il primo effetto è una caduta della ricchezza e del reddito dei risparmiatori, che hanno acquistato questi "pacchi bomba", il cui valore diventa pari a zero attraverso la caduta del prezzo delle quote dei fondi e delle attività finanziarie. Ma saltano anche

gli intermediari finanziari. Quindi, salta l'anello a cui le banche avevano passato questi pacchi bomba: la Lehman Brothers è uno di questi intermediari. In quel caso, lo stato americano non è intervenuto a salvarla: l'hanno lasciata fallire per dare una lezione al mercato. Il risultato è stato di panico generalizzato. Oltre a questi intermediari finanziari, però, dovrebbero saltare anche le banche, perché alla fine i crediti inesigibili dovrebbe ritornare in mano loro. Nel caso delle banche, però, è intervenuto lo stato per salvarle; in molti casi, le banche sono state nazionalizzate. Alla fine, sono stati tosati i risparmiatori e, contemporaneamente, è stato fatto pagare ai cittadini il salvataggio del sistema bancario. Sono i cittadini che hanno pagato, e pagano. Oppure – come nel caso europeo – la Banca Centrale emette liquidità, che viene data alle banche per salvare le banche medesime e per evitare che falliscano.

Qui nasce un nuovo problema, su cui tornerò alla fine del mio contributo: l'idea che le banche siano "troppo grandi per fallire". Molte delle banche, o delle istituzioni finanziarie, sono troppo grandi. Quindi non vengono fatte fallire, come invece si dovrebbe fare; altrimenti coinvolgerebbero nel loro fallimento tutto il sistema creditizio e il sistema economico. Vorrei porre una domanda: la finanziarizzazione è, secondo Lunghini, una risposta alla crisi della crescita economica tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70? C'è un legame tra la finanziarizzazione dell'economia e i timori di stagnazione economica della fine degli anni '60? La risposta è: "certamente, sì …". Come abbiamo visto, nell'evoluzione, o meglio nella trasformazione del capitalismo, la finanziarizzazione si sviluppa per far fronte al calo dei profitti nel settore privato, in particolare in quello produttivo. Greta Krippner, una sociologa dell'Università del Michigan, in un suo lavoro (*Capitalizing on Crisis. The Political Origins of the Rise of Finance,* Harward U.P. 2011), cerca di spiegare le radici politiche della nascita e della crescita della finanza e rintraccia – ovviamente studiando gli Stati Uniti, che sono il caso emblematico in questo processo di trasformazione – proprio nella finanziarizzazione la risposta alla crisi della crescita economica della fine degli anni '60. La finanziarizzazione è una risposta al mutamento della struttura del capitalismo alla fine di un processo di accumulazione, in cui viene lasciato al *mercato*, invece che alla *politica*, il ruolo di arbitro del conflitto distributivo. E qui ritorno al tema della distribuzione del reddito tanto caro a Lunghini. In tale processo di finanziarizzazione è il *mercato* a decidere come riallocare le quote distributive, che vanno a favore dei profitti e, in particolare, delle rendite. L'espansione

del consumo, indispensabile nel processo di accumulazione capitalistica (altrimenti non avremmo avuto la produzione che abbiamo avuto), è avvenuta attraverso il mercato. L'aumento del credito ha fatto crescere l'economia e, alla fine, le attività finanziarie. Nella tradizione liberale, però, è il *mercato* che normalmente pone vincoli attraverso il sistema dei prezzi, cioè il prezzo di mercato è un fattore che pone limiti e regola. Questo non è avvenuto.

Il processo di finanziarizzazione ha promosso l'accesso al credito e ha creato un capitalismo in cui le attività finanziarie sono diventate sempre più rilevanti e redditizie. Uno dei maggiori promotori di questo processo è stato il governatore della Banca Centrale americana, Greenspan. Egli ha avuto un ruolo determinante in questo processo di accelerazione della finanziarizzazione. Va ricordato che egli è stato uno dei grandi fautori della liberalizzazione dei mercati e la sua politica ha favorito il laissez-faire del mercato, cioè il lasciare al mercato le decisioni e il ruolo di arbitro generale.

Sono gli speculatori a provocare la crisi? Gli speculatori giocano in un ambiente che è creato per loro e, ovviamente, se c'è un sistema che favorisce il gioco, loro giocano. C'è certamente una componente di euforia irrazionale nella crescita della speculazione, ma questa crisi, come ho cercato di mostrare, è generata da processi di lungo corso, da trasformazioni molto precise nel modello di crescita economica e, certamente, è legata a una rinuncia da parte della politica al suo ruolo di regolatore generale. Questo è uno dei punti fondamentali: la politica recede ed è il mercato che si occupa di regolare questi processi e, ovviamente, la distribuzione del reddito.

A che punto siamo arrivati nel processo di finanziarizzazione dell'economia? Allo scoppio della crisi siamo arrivati a un punto in cui la finanziarizzazione ha raggiunto livelli di ingovernabilità; quindi c'è un problema di come far rientrare il genio dentro alla lampada, ma è difficile rimandarlo al suo interno. La politica ha certamente abdicato al suo ruolo, a una parte essenziale del suo compito, forse anche per incapacità. È un problema complicato anche solo valutare se è stata incapacità o se sono state prese volontariamente decisioni per dare risposte concrete alle difficoltà della crescita. A tale proposito, qual è stata la contrapposizione teorica che ha permesso tutto questo? Ho già accennato, all'inizio, che, secondo Lunghini, esiste un conflitto teorico; a un certo punto, negli anni '70, si è verificata una rinascita della teoria liberale (neoliberale), alimentata da una forte critica teorica. C'è stata,

infatti, una contrapposizione tra quella che si può chiamare la "teoria dominante" e la "teoria di Keynes" (per Lunghini, Keynes non è un keynesiano bastardo, così che si devono distinguere queste due componenti). Qual è lo scontro teorico tra queste due teorie? In Keynes sono presenti tre mercati:

– il mercato della moneta;
– il mercato dei beni;
– il mercato del lavoro.

Il mercato della moneta è ciò che chiamiamo, appunto, il mercato monetario (la finanza in breve). Il mercato dei beni è dove vengono scambiate le merci; ciò che Keynes chiama la domanda e l'offerta aggregata. Il mercato del lavoro è quello in cui si ha l'offerta di lavoro da parte dei lavoratori e la domanda di lavoro da parte delle imprese. Se prendiamo in considerazione questi tre mercati, nella teoria dominante, vengono rappresentati come degli "orti chiusi", cioè ciascun mercato è separato dagli altri. Quindi, i mercati non comunicano l'uno con l'altro; nella teoria dominante, la rappresentazione schematica è quella di avere tre mercati indipendenti, separati l'un dall'altro. Nella teoria dominante, che cosa accade quando si manifesta, per esempio, una crisi all'interno del mercato della moneta? Dal punto di vista teorico, lo squilibrio rimane interno al mercato della moneta; non "schizza teoricamente" niente sugli altri mercati. E' uno squilibrio interno a un "orto ben recintato". Una crisi di carattere monetario-finanziario rimane all'interno di quel mercato e, dal punto di vista teorico, non ha alcun effetto sugli altri mercati. Ciò avviene attraverso meccanismi teorici abbastanza raffinati, che chiamiamo di demarcazione, di separazione fra il mercato della moneta e i mercati reali. Cosa succede invece secondo la teoria di Keynes? Per Keynes, esistono mercati gerarchici – immaginate un condominio a più piani: il mercato della moneta è il piano più importante, quello più in alto rispetto agli altri piani. Gli altri mercati sono gerarchicamente, dal punto di vista teorico, mercati dominati, cioè stanno al di sotto del piano della moneta. Immaginiamo di avere delle scatole una sopra l'altra: il mercato della moneta è quello più in alto, come se fosse il piano più in alto dove c'è anche un grande terrazzo, poi sotto, c'è il mercato dei beni e, per ultimo, quello del lavoro, che sta al piano terreno (ad esempio, la portineria). Ciò che succede ai piani alti della teoria – cioè nel mercato della moneta – ha effetti, attraverso le variabili teo-

riche, sui mercati che stanno in basso: in Keynes è il livello del tasso di interesse che trasmette i suoi effetti ai mercati sottostanti, al punto che "percola" nel mercato dei beni e successivamente in quello del lavoro. Il mercato del lavoro, secondo Keynes, è un mercato finale, un mercato passivo, su cui si scaricano tutti gli aggiustamenti che avvengono ai piani alti dei mercati. Quando si verifica un problema al livello del terrazzo, ad esempio una perdita d'acqua, quelli che stanno sotto ne subiscono le conseguenze. E, in Keynes, il mercato del lavoro non ha alcuna capacità di influenzare, direttamente, i mercati che stanno al di sopra. Quindi, quando si parla di disoccupazione, la disoccupazione può anche dipendere dal non perfetto funzionamento della portineria, cioè del mercato del lavoro. Ma, se non si sta attenti alla struttura teorica-gerarchica generale dei mercati non si riesce a capire che cosa causa la veramente la disoccupazione. Keynes spiega la disoccupazione con il malfunzionamento dei mercati che stanno, dal punto di vista teorico, al di sopra del mercato del lavoro. Per Keynes, i mercati non sono "orti chiusi": c'è un mercato dominante, quello della moneta, e questo mercato scarica i suoi effetti su quello immediatamente sottostante, che è il mercato dei beni; il quale, a sua volta, influenza il mercato del lavoro.

Nella discussione teorica tra keynesismo bastardo e monetarismo (neoliberismo) degli anni '70, Keynes perde la battaglia. La teoria keynesiana viene eliminata e ridiventa dominante la teoria che Keynes stesso aveva combattuto nel 1936. Ho precedentemente accennato che parte della spiegazione sulla liberalizzazione deriva da una specifica teoria del mercato della moneta, quella dei mercati efficienti. La discussione teorica degli anni '70 anticipa ciò che poi avviene più tardi nelle politiche economiche e nei mutamenti istituzionali, - processi che sono ovviamente più lenti di quelli teorici. Secondo la "teoria dei mercati efficienti", proposta da Eugene Fama in un suo noto lavoro del 1970, nel mercato della moneta – ricordate che è "un orto chiuso" per la teoria dominante – i prezzi dei titoli riflettono tutte le informazioni esistenti. E' quindi un mercato perfetto, perfettamente efficiente, dove gli agenti sono perfettamente razionali e dotati di conoscenza perfetta e di onniscienza, direbbe qualcuno. Per Keynes, invece, nel mercato della moneta c'è conoscenza limitata. Ricordo che Keynes è un grande studioso di probabilità; ha scritto un testo molto importante proprio sul problema della conoscenza limitata. In Keynes, la conoscenza - soprattutto nel mercato della moneta, ma anche in quello dei beni - è limitata ed è, in molti casi, dominata dall'ignoranza. C'è quindi un aspetto

cognitivo fondamentale di contrapposizione delle due teorie. Scrive Lunghini,

> "In letteratura, e soprattutto nei libri di testo, spesso si discute di quale sia la vera innovazione analitica presente nella *Teoria generale*: se l'innovazione consista nel principio della domanda effettiva, oppure nella determinazione monetaria del tasso di interesse. La discussione è oziosa, poiché entrambe le categorie, e dunque l'intera Teoria generale, piaccia o non piaccia, e ai più non piace, hanno una fondazione comune, che per brevità e provvisoriamente si può definire di ordine psicologico. Un approccio, questo, guardato con sospetto non soltanto dagli economisti neoclassici cui si indirizza la critica keynesiana, ma anche da molti economisti keynesiani e post-keynesiani. Gli economisti - in generale - preferiscono il ragionamento deduttivo e deterministico" (G. Lunghini, *La Teoria generale e i keynesiani: un'eredità giacente*, Accademia nazionale dei Lincei, Gli economisti post-keynesiani di Cambridge e l'Italia, 11 e 12 marzo 2009).

Nella crisi c'è stata una crisi di insolvenza e una crisi di liquidità da parte delle banche. Ora vorrei concentrarmi sulla crisi di liquidità da parte dalle banche europee. Questo avviene quando le banche trattengono la liquidità, non la "passano", per esempio, alle imprese. Come abbiamo visto, nella teoria di Keynes il mercato della moneta è un mercato gerarchico, domina gli altri mercati, quindi è fondamentale. Keynes spiega la speculazione in modo behavioristico: chi opera sui mercati monetari-finanziari non agisce in base a decisioni perfettamente razionali, ma attraverso "la psicologia di massa". Nella teoria dei mercati efficienti, invece, poiché si ritiene che gli operatori nei mercati monetari-finanziari siano efficienti, allora non bisogna intervenire. Anzi, se si interviene si cambiano i segnali del mercato, cioè i prezzi. L'unica cosa è laissez-faire (lasciar fare al mercato). Non si deve intervenire, non si deve regolamentare i mercati e, anzi, se li avete regolamentati dovete deregolamentarli, perché i mercati si autoregolano e funzionano meglio.

Keynes scrive *La Teoria Generale* nel 1936 e ha davanti a sé gli effetti della grande recessione che segue la crisi del'29. Nel capitolo 12, afferma che: "gli speculatori possono non causare alcun male, se sono pochi", però, "*quando lo sviluppo del capitale* – qui parla delle trasformazioni del capitalismo – *diventa il sottoprodotto delle attività di un casinò* – in cui domina la speculazione rispetto ad altre attività produt-

tive – *è probabile che ci sia qualcosa che non va*" (ora sappiamo perché). Sempre nel capitolo 12, prosegue: "*come i casinò devono essere nel pubblico interesse inaccessibili e costosi*" - e qui c'è un parallelo con la Tobin Tax anche se, ahimè, la Tobin Tax verrà fatta pagare ai risparmiatori, e non la pagheranno le banche e gli intermediari. Scrive sempre Keynes: "*questo è inaccessibile e costoso…*". Questo passo si riferisce ai mercati finanziari. La sua idea è che l'accesso al casinò debba essere reso difficile e regolamentato. Ci sono passi nella *Teoria Generale* in cui Keynes afferma che bisogna limitare il ruolo della finanza. L'idea è rivoluzionaria, è anche un po' drastica. E'un'idea che non vince in un mondo dominato dalla finanza.

Abbiamo visto che, secondo Lunghini, la crisi è anche il risultato di una sconfitta teorica; Keynes (o meglio i Keynesiani bastardi) viene sconfitto dal pensiero neoliberale negli anni '70. La finanziarizzazione dell'economia è anche spiegata teoricamente da tale sconfitta. La crisi, causata dalla finanza, dovrebbe quindi essere interpretata come una crisi del "neoliberismo". Dal punto di vista teorico e del controllo dell'ideologia dominante, tuttavia, la finanza non si è assunta – e non assume - alcuna responsabilità della crisi. La teoria economica rimane invece saldamente ancorata ai suoi principi neoliberali. Keynes, che è stato resuscitato per un po' durante i momenti più bui della crisi, esce definitivamente di scena. Ora – e la cosa è rilevante – la responsabilità della crisi viene addossata allo stato e non alla finanza. Si parla della crisi del debito sovrano: è quindi lo stato – e non la finanza o le banche – il colpevole della crisi. Lo stato ha accumulato troppo debito pubblico; le politiche economiche perseguite dallo stato, per sfuggire alla crisi e sostenere la crescita economica, sono criticate in quanto misure keynesiane. Monti continua a ripetere, e non è l'unico: "*non è attraverso Keynes… non è attraverso le misure keynesiane, che noi ne usciremo*". "Austerità" è il motto; l'austerità ci salverà. Questo significa tagli alla spesa e alla domanda, tutte misure restrittive. Anche quando si parla di crescita, la crescita viene difesa solo con manovre sull'offerta, che non sono manovre keynesiane. Sono legate alla teoria neoliberale. Queste manovre sull'offerta sono: riduzione dei prezzi, riduzione dei salari, miglioramento della competitività, aumenti della produttività, aumenti della concorrenza. E quando Monti parla di manovre sull'offerta, propongono tutte misure di crescita neoliberale. Ma, che cosa sono queste politiche di austerità che mirano alla crescita? L'idea fondamentale è che tutti i paesi devono adottare politiche che gli economisti riassumo-

no con la frase "*cercare di fregare il proprio vicino*". Cioè, ogni paese dovrebbe – attenzione al condizionale – cercare di esportare di più a scapito di qualcun altro: quindi, si tratta di politiche per spingere le proprie esportazioni. Tali politiche si chiamano in generale "politiche neomercantiliste" (e quindi non sono per niente neoliberali) e il modello tedesco è lo standard: la Germania è infatti la grande neo-mercantilista, adotta la politica mercantilista di aumentare le esportazioni e il *surplus*, come abbiamo già visto. In questa crisi, il problema complicato è che se tutti cercano di fregare il proprio vicino, come direbbe Keynes, ne risulta un effetto di "fallacia di composizione", in cui nessuno riesce più a esportare e tutti si avvitano in un processo recessivo, come sta avvenendo. Quindi, se tutti tagliano la domanda (austerità), in particolare la domanda interna, e tutti cercano di esportare di più, chi consuma e chi importa? In passato, in questo gioco "compositivo" il grande importatore – noi economisti lo chiamiamo, con una battuta, "l'importatore di ultima istanza" – erano gli Stati Uniti: gli Stati Uniti svolgevano, il ruolo di grande importatore finale, indebitandosi e andando in deficit. Tale ruolo è stato storicamente svolto dagli Usa che ha fatto da locomotiva a tutti gli altri paesi. Ma la crisi ha rallentato l'economia americana e gli Stati Uniti hanno smesso essere il grande importatore finale. Ora, il problema è cercare qualcuno che li sostituisca. Per un po' c'è stata la Cina, che è stata il grande importatore dei beni tedeschi e quindi ha trascinato la Germania. La piccola crescita che ha avuto l'Italia è dovuta alla Cina, che importa dalla Germania e noi, essendo sub-fornitori della Germania, veniamo tirati a nostra volta. Ma se la Cina smettesse di comprare tecnologia tedesca, noi, insieme alla Germania, rallenteremmo, come sta avvenedo.

La finanza, oggi, si nasconde dietro allo stato? Questo è un problema politico difficile da sciogliere oggi. Quando si chiede allo stato di intervenire in una crisi economica, siamo abituati a pensare che lo stato sia indipendente dalla finanza. Ma se la finanza condiziona lo stato, qual è il ruolo dello stato in questo capitalismo dominato dalla finanza? La finanza condiziona lo stato e lo stato è al servizio della finanza e delle banche? O lo stato è al servizio dei cittadini? Queste domande si legano a quanto abbiamo già considerato: "sono le banche troppo grosse per fallire (too big to fail)? Lo stato è oggi strettamente legato alle banche; e la crisi delle banche è ormai interconnessa alla crisi dello stato, attraverso la detenzione del debito sovrano.

C'è un libro che cerca di analizzare il comportamento dell'ammi-

nistrazione Obama durante la crisi e afferma che il comportamento del suo staff economico è stato quello di salvare Wall Street e non di salvare "main street", cioè la gente comune (Sheila Bair, ex capo della Federal Deposit Insurance Corporation, "Bull by the Horns: Fighting to Save Main Street from Wall Street and Wall Street from itself"). Perché? Perché l'amministrazione Obama è dominata dalla finanza. Questo è uno dei problemi politici dell'oggi. Ne è un esempio, in particolare, il ruolo di Summers, l'economista che è stato determinante in molte scelte di Obama, e il ruolo di Geithner, che è il Segretario del Tesoro. Questa non è una storia recente nell'evoluzione del capitalismo finanziario americano. Negli Stati Uniti è una storia che si ripete: tra gli ultimi sei Segretari del Tesoro, ben quattro vengono dalla Goldman Sachs. È molto significativo che un Segretario del Tesoro americano sia una persona che ha ricoperto ruoli fondamentalì nella finanza. Molti dicono: "sì, è perché deve conoscere i mercati …", altrimenti non potrebbe fare il Segretario del Tesoro. Il problema è veramente complicato pe la democrazia. Clinton ha avuto un grande ruolo nel sostenere questo conflitto di interessi: durante la crisi del Messico del 1994, Robert Rubin, a lungo capo della Goldman Sachs, salva sia la Goldman Sachs che la City Group, che erano coinvolte nella crisi messicana, cioè salva la finanza. E qui mi ricordo il ruolo di Greenspan. Direttore di J.P. Morgan Chase, l'altra grande istituzione finanziaria americana, favorevole alla deregolamentazione, Greenspan diventa presidente della Banca Centrale americana. La stessa cosa accade in Europa e non c'è da stupirsi. Draghi, vice-presidente della Goldman Sachs Europa e incaricato del settore imprese e paesi sovrani, sa molto sulla Grecia. Una delle sue missioni fu quella di vendere prodotti finanziari *swap*, consentendo la trasformazione del debito sovrano greco. Monti dal 2005 è stato International Advisor per Goldman Sachs. La Goldman Sachs è dovunque ed è occupa i posti dominanti del Tesoro americano, del Tesoro europeo, delle autorità di controllo monetario. Qualcuno dice: "basta banchieri di Wall Street, come Segretari del Tesoro, come banchieri centrali, o come Presidenti del Consiglio".

Vorrei concludere con alcune riflessioni sulla democrazia: abbiamo bisogno di nuove istituzioni; abbiamo bisogno di scelte politiche coscienti, in cui i cittadini capiscano ciò che sta accadendo, senza che qualcun'altro prenda decisioni per loro.

A tale proposito vorrei citare Dani Rodrik, economista americano, un "*embedded liberal*". *Embedded* vuol dire un liberale che è anco-

rato a istituzioni nazionali, ma, attenzione, non un nazionalista. Rodrik è certamente un liberale – com'era Keynes – ed è molto vicino alle posizioni per teoriche in cui le istituzioni devono rispettare il carattere delle nazioni, fin quando le nazioni ci sono (e siamo in una fase storica in cui le nazioni hanno un grande ruolo). Rodrik è critico dei processi di globalizzazione e in particolare di ciò che viene chiamato il *Washington Consensus* – le direttive imposte dal FMI (Fondo monetario internazionale) ai paesi che si trovano in crisi economica. Secondo Rodrik, c'è la necessità di avere un "*policy space*", uno spazio per le politiche economiche e sociali, all'interno del quale si possano sviluppare politiche nazionali autonome e non essere costretti a seguire tutti un unico modello di crescita – per esempio, quello tedesco. Ma questo discorso sulla varietà delle politiche nazionali è molto complicato; notate sta anche dietro alla proposta di Keynes a Bretton Woods, il piano Keynes. Nella discussione sugli accordi monetari internazionali di Bretton Woods del 1944 si scontrano due posizioni contrapposte: quella di White, da una parte, che sosteneva la posizione americana e quella di Keynes, dall'altra parte. In questo scontro vincono gli americani e Keynes perde. White difendeva il dollaro come moneta sovrana; Keynes, invece, auspicava una moneta internazionale (il bancor) che non fosse il dollaro: probabilmente Keynes era un antiamericano, ma era anche un difensore di uno "policy space", uno spazio di autonomia nazionale, mentre si stava formulando una riforma istituzionale del sistema monetario internazionale, cioè di un'istituzione che in qualche modo avrebbe gestito la moneta internazionale e gli squilibri commerciali. Nella posizione di Keynes era ben presente il problema di gestire i rapporti tra debitori e creditori. Nella battaglia politca, Keynes perde e vince White: vince il dollaro, che però nel 1971 perde la convertibilità in oro e con questo salta il sistema di Bretton Woods. Dal 1971 in avanti siamo in anarchia, siamo cioè in un "non sistema".

Rodrik riflette su Bretton Woods e sul "non sistema". Il "non sistema" monetario si lega al problema degli squilibri internazionali: è questo il vero anello non visibile nella crisi. In un suo articolo del 2000 e nel libro intitolato Il paradosso della globalizzazione Rodrik pone un "trilemma": possono coesistere globalizzazione, democrazia e stati nazionali? La sua risposta è che ciò sarebbe bellissimo, ma questi tre corni teorici del dilemma, – che poi diventano problemi istituzionali – non possono essere soddisfatti contemporaneamente. "Non si possono avere tutti e tre insieme, dobbiamo rinunciare, politicamente e quindi

economicamente, a uno dei tre". Ci può essere la globalizzazione, la democrazia e una specie di autonomia nazionale (che è la capacità di poter decidere autonomamente; pensiamo solo a quanto sta accadendo in Grecia sulle elezioni)? Si pone di nuovo il problema se gli stati nazionali siano fonte di frizione per i processi di internazionalizzazione dei commerci. Si può avere uno stato nazionale e la globalizzazione? Vi è un problema di democrazia: le decisioni sono prese da altri, ad esempio dal FMI, da organismi del commercio internazionale o dalla UE. Gli stati nazionali sono di fronte a scelte difficili: adottare le regole fissate dai sostenitori del Washington Consensus – e il caso greco è uno di questi (notate che queste imposizioni alla Grecia sono state già imposte al Sud America e ai paesi asiatici nella crisi degli anni '90; quindi, la storia si ripete) – oppure, come afferma Rodrik, "gli Stati devono rinunciare alla loro sovranità per affidarsi a istituzioni internazionali o sovranazionali su un modello federalista". Dev'esserci una scelta esplicita in cui parte della sovranità nazionale viene delegata a livello europeo (il recente scontro fra Hollande e la Merkel è su questo aspetto). Poiché gli stati nazionali sono molto forti, questo appare oggi impossibile politicamente, cioè siamo in una situazione in cui difficilmente i governi nazionali – e la Germania in primis – cedono potere nazionale. Rodrik ritiene che questa cessione di potere nazionale non possa essere una pratica percorribile oggi e nel mondo in cui viviamo. L'unica alternativa possibile, afferma Rodrik, è tornare indietro nel processo di globalizzazione; quindi abbandonare la globalizzazione, "però, attenzione – afferma – perderete anche tutti i vantaggi che da essa derivano". Forse dovremmo chiarirci un po' le idee, perché il problema è complicato; e mentre ci chiariamo le idee, il capitalismo si trasforma attraverso nuove crisi. Concludo con un passo di Lunghini che lega strettamente e chiaramente Treasury View, Washington Consensus e Bruxelles consensus:

> "La convenzione su cui si è retto sino a ieri l'equilibrio capitalistico, condivisa dai responsabili delle politiche economiche nazionali e internazionali, dai consigli di amministrazione delle banche e delle grandi imprese, e dagli editorialisti più autorevoli, si può riassumere in queste quattro proposizioni:
>
> a. L'economia di mercato è il miglior sistema che si possa concepire: anche grazie alla finanza, essa racchiude in sé le chiavi del progresso materiale e del dinamismo economico e sociale.
> b. Perché possa dare tutti i suoi benefici, l'economia di mercato deve essere opportunamente gestita e regolata.

c. Questa regolazione deve sottostare a due princìpi: condurre una politica monetaria che produca la stabilizzazione dei prezzi; ricercare almeno il pareggio, e se possibile l'attivo, del bilancio pubblico.
d. Privilegiare le riforme strutturali che incentivano il lavoro, riducendo i redditi distribuiti dal sistema di previdenza e assistenza sociale.

A queste quattro proposizioni, ne aggiungo una quinta: la distribuzione del reddito e della ricchezza è il portato dei meriti e dei talenti individuali, e dunque non va modificata, se non a favore dei profitti. … Al formarsi di questa convenzione, hanno dato un contributo determinante gli economisti ortodossi (tanto gli economisti teorici, quanto gli econometrici)" (G. Lunghini, *La Teoria generale e i keynesiani: un'eredità giacente*, Accademia nazionale dei Lincei, Gli economisti post-keynesiani di Cambridge e l'Italia, 11 e 12 marzo 2009).

"HISTORIE DIPINTE" E "IMMAGINI PARLATE" SAN CARLO BORROMEO NEGLI AFFRESCHI DI BIASCA

Nota del m.e. RENZO DIONIGI (*) e SARA FONTANA (**)

(Adunanza del 24 settembre 2020)

SUNTO. – L'antica chiesa plebana di San Pietro a Biasca, in Canton Ticino, conserva un ciclo pittorico sulla *Vita di san Carlo Borromeo*, commissionato dal prevosto Giovanni Basso al pittore bellinzonese Alessandro Gorla nel 1620. I dodici riquadri, completi di didascalie, che raffigurano in un ordine ideale e con un vivace linguaggio alcuni episodi della vita del Santo, possono considerarsi un *unicum*, un riferimento diretto della presenza di san Carlo nelle Tre Valli Ambrosiane e una testimonianza della sua azione pastorale riformatrice, attuata secondo i dettami del Concilio di Trento anche grazie alla carismatica figura del Basso.

***

ABSTRACT. – The ancient church of Saint Peter in Biasca, in Canton of Ticino, preserves a pictorial cycle on the Life of St. Charles Borromeo, commissioned in 1620 by the parish priest Giovanni Basso to the painter Alessandro Gorla from Bellinzona. The twelve panels, complete with captions, which depict in an ideal order and with a lively language some episodes in the life of the Saint, can be considered an *unicum*, a direct reference to the presence of St. Charles in the Three Ambrosian Valleys, and a testimony of his reforming pastoral action, implemented according to the resolutions of the Council of Trent also thanks to the charismatic figure of Basso.

BIASCA

Nel punto in cui le Tre Valli Svizzere, dette anche Tre Valli Ambrosiane s'incontrano, e dove il fiume Ticino incrocia il suo affluente Brenno

(*) Università degli Studi dell'Insubria, Varese, Italy.
E-mail: renzo.dionigi@uninsubria.it
(**) Università degli Studi dell'Insubria, Varese, Italy.
E-mail: sara.fontana@uninsubria.it

per proseguire la sua corsa verso il lago Maggiore, si apriva alla vista del viaggiatore, fin da tempi molto antichi, il villaggio di Biasca (*Fig. 1*).



Fig. 1 – Heinrich Keller, *Der Canton Ticino*, 1820 circa, in *Atlas de la Suisse.*

Aviasca, *Abiasca* o *Habiasca*[1], così come citata nei documenti, è stata considerata per secoli la più importante località delle valli Leventina e di Blenio, e di quella parte del territorio che sarà denominata Riviera dall'inizio del XVI secolo[2].

Sullo sfondo delle vicende legate a queste fonti, va ricordato che le Valli Ambrosiane dipendevano dall'arcivescovo di Milano da tempi molto antichi, forse già dagli inizi dell'evangelizzazione, anche se non sono note

1 Sull'etimologia di Biasca, si veda Rossetti 1883, 164-167.

2 Moretti 1993, 3713-3724; Rimoldi 2003, 37-73; Chiesi 2017, <url: https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/008547/2017-04-05/>.

le origini di questa dominazione. La sovranità spirituale e temporale della chiesa milanese su queste terre si era consolidata nel 948 quando Attone, vescovo di Vercelli e nobile longobardo, aveva donato al Capitolo metropolitano di Milano i suoi possedimenti della valle di Blenio e Leventina[3].

Le movimentate vicende politiche che videro protagoniste le valli ticinesi nei secoli medievali, fino alla conquista da parte dei Confederati, non ebbero conseguenze sulla giurisdizione ecclesiastica delle valli, che restarono nell'orbita di controllo della chiesa milanese anche una volta passate sotto il dominio temporale dei Signori Svizzeri; Biasca era ancora considerata il centro d'irradiazione della politica religiosa nelle valli, in virtù dell'antichità del suo ruolo di capo pieve.

Tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII, quattro epidemie di peste sconvolsero la regione[4], ma Biasca lentamente si riprese, grazie anche allo sfruttamento delle risorse che da secoli erano alla base della sua economia locale: l'agricoltura, la selvicoltura, l'allevamento del bestiame e il commercio del legno[5].

È questo il periodo dell'episcopato di Carlo Borromeo, che con la sua tenace azione pastorale si fece promotore di una riforma profonda delle Tre Valli, sia nel ridefinire gli equilibri di potere tra i *Signori Svizzeri* e la chiesa milanese, sia nel regolare la vita delle comunità e del suo clero.

Il 25 ottobre del 1567 il Borromeo visitò Biasca durante la sua prima visita pastorale nelle valli svizzere, che dal 16 al 30 ottobre lo portò a conoscere di persona il clero e la popolazione di queste terre di confine[6]. A Biasca, dove fu accolto dal prevosto della collegiata, Battista Tonietti, e da quattro canonici del capitolo, egli constatò una situazione di malcontento nella popolazione per l'assenza di canonici che non vi risiedevano regolarmente[7], nonché una condotta non proprio esemplare dello stesso prevosto[8].

---

3 Agliati 2017, <url: https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/007394/2017-05-30/>; Moretti 1993, 2713 e 3717. Altri diritti e privilegi di origine feudale su queste terre, che in un certo senso completarono la donazione di Attone, derivarono anche da una successiva donazione (XI secolo) ai Canonici di Milano da parte del vescovo Arnolfo II. Vedi Clemente 1967, 21-105; Biscaro 1910, 32-71.

4 Si registrano epidemie in tutta la confederazione nel 1519, 1541, 1611 e 1630: Seiler 2010, <url: https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/007980/2010-09-27/>.

5 Chiesi 2004, <url: https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/002248/2004-05-18/>.

6 D'Alessandri 1909, 18-56 e 66-69; per Biasca, vedi 47-49.

7 Rimoldi 2003, 37-73; D'Alessandri 1909, 47-49.

8 Marcionetti 1979, 129.

Al termine di questa visita, il Borromeo attuò alcune riforme importanti, tra cui, per la pieve di Biasca, la suddivisione nei tre vicariati foranei. I conti canonici furono inoltre sostituiti con altre figure di raccordo con l'arcivescovo: i visitatori, estranei al clero locale, e i *provisitatori* (detti anche vicari), membri del clero locale che rappresentavano *in loco* l'arcivescovo, con il compito di sorvegliare la vita religiosa e di accompagnare il vescovo durante la visita pastorale[9].

A questa visita ne seguirono altre quattro compiute personalmente da san Carlo, nel 1570, 1577, 1581 e 1582, durante le quali, soprattutto nella prima (25 ottobre 1567) e nella seconda (7-8 agosto 1570), egli stabilì alcune trasformazioni nella chiesa di San Pietro.

La chiesa di San Pietro

Della chiesa di San Pietro in Biasca, mancando l'atto di fondazione, non si conosce la data di origine nella sua attuale struttura[10]. Si ritiene che sia stata costruita, o forse completata, dai Signori Temporali di queste regioni, ovvero dai Canonici del Duomo di Milano, nel XII secolo. Nel 1213 viene definita «Ecclesia cathedralis S. Petri de Abiasca diocesis Mediolani»[11], da allora le pergamene di questa *precipua Ecclesia* parlano sempre della chiesa dei Santi Pietro e Paolo, dandole i titoli quale *Catedralis*, *Basilica*, *Collegiata*. Per la popolazione del borgo è sempre stata la *Gésa vègia*, testimonianza vigile e amata della sua storia, delle sue glorie e dei suoi travagli. Sembra che i primi restauri della chiesa siano stati effettuati sotto la prepositura di Giovanni Basso (1585-1629).

San Carlo Borromeo, nel corso delle sue visite pastorali, sostò a Biasca più volte. Durante una di queste visite ordinò che dieci altari, alcuni addossati ai pilastri, fossero rimossi; dispose anche la scialbatura delle pareti così che antichi affreschi andarono sepolti, ma non distrutti. Oggi sono stati liberati.

---

9 Rimoldi 2003, 37-73; Moretti 1993, 3713-3724.

10 Le notizie che attestano l'esistenza di un capitolo plebano a Biasca nel IX secolo presuppongono l'esistenza di una chiesa di notevoli proporzioni già in epoca carolingia, di cui però si ignora la collocazione, e ancor oggi esiste il dubbio che l'attuale chiesa romanica sia stata ricostruita sull'area di una precedente antichissima plebana risalente quasi certamente oltre il IX secolo (Gilardoni 1967, 209-210).

11 Rossetti 1883, 164-167.

L'esterno della chiesa, costruito da irregolari pietre da cava, è riccamente profilato, ad eccezione della base. L'abside è ornata da lesene e da un fregio ad arco tondo. Il campanile è cresciuto come uno stelo nel corpo della chiesa.

Dopo successive addizioni e trasformazioni barocche, cancellate dai restauri eseguiti a tappe dall'architetto Alberto Camenzind (1946-1966), oggi si presenta con l'imponente protiro elevato nel 1732 sull'alta scalea a due rampe del 1685 (*Fig. 2*).

La sua struttura è in pietra tagliata, a tre navate divise da un triplice ordine di pilastri quadrangolari, non profilati, coperti da moderni cornicioni.



Fig. 2 – Biasca, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, facciata.

La navata di mezzo, la cui volta fu costruita tra il 1673 e il 1699, in sostituzione di un soffitto primitivo ligneo, non aveva luce propria e sorgeva poco sopra le navate laterali, che sono lisce e coperte orizzontalmente. Attualmente il soffitto è in assi dipinti. Dalla navata si sale per sei gradini alla *planice*, il presbiterio, rinchiuso da due cappelle quadrate e completato da un'abside semicircolare.

La chiesa è tutta pittura e pietra. Pittura, cioè a dire invenzione

dell'uomo; pietra, cioè a dire elemento naturale. Pitture e pietra fanno singolarissimo contrasto: la roccia affiora ovunque all'interno della chiesa, la si indovina sotto i numerosi dislivelli del pavimento, qua e là superati da numerosi scalini; alcuni piani sono rimasti comunque obliqui (*Fig. 3*).



Fig. 3 – Biasca, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, interno.

Le finestre romaniche sono anguste: tre nel coro (quella al centro chiusa con assi), tre in ogni parete e una doppia in facciata: tutte munite di vetri. Altre due, in cima alle navate laterali, sono *stoppe*[12].

Secondo Rahn, sullo scorcio del XVII secolo, l'edificio medievale preesistente è stato completamente rifatto, la pianta è diventata a croce latina e la disposizione delle pareti esterne doveva essere ben diversa dall'attuale. Il pavimento del quadrilungo constava probabilmente di due parti a differente livello, riunite a metà lunghezza per mezzo di una gradinata.

Pareti, volte e pilastri sono i fogli su cui nei secoli sono state dipinte narrazioni di varia eleganza formale, di mutevole espressività, talora con vigorosa fermezza, talora di rozza fattura. È un documento unico per pluralità di scuole e individualità artistiche: «un'antologia pittorica, un canto parietale»[13].

Nella tazza dell'abside, il Salvatore del mondo, il *Pantocratore in mandorla*, è un dipinto realizzato non molto tempo prima del Cinquecento, forse una ridipintura di un affresco più antico sottostante.

In corso di restauro, un'autentica sorpresa si presentò nella volta a crociera del presbiterio: una composizione decorativa geometrica con figurazioni di bestie e umani. Sono decorazioni bicrome: rosso e azzurro incupito nel nero. La rusticità di queste pitture è di singolare suggestione, ma la loro datazione è problematica.

Una delle pagine più belle è dei Seregnesi: il *San Michele Arcangelo*, smalteo e brillante nel colore, ove risalta il contrasto tra la dolcezza del suo viso e la severità della posa, accentuata dalla sua armatura e dagli attributi simbolici. Si nota il piacere narrativo del diavolo che di soppiatto uncina e trae a sé l'anima destinata al Paradiso.

Rattrista non poter apprezzare il dipinto probabilmente di maggior rilievo: l'*Ultima Cena*, probabilmente della fine del XIV secolo. Impallidita, invalidata dal tempo e abrasa, ne sopravvivono irriconoscibili lacerti, si sono salvati pochi frammenti di nature morte, pezzi auto-

12 Per più dettagliate informazioni su storia, architettura, restauri, affreschi e sculture della chiesa, si consultino: Rahn 1976, 59-67; Gilardoni 1967, 207-226; Amerio et all. 1967, 101-102.

13 Parole di Giuseppe Martinola, in occasione di un programma televisivo della Radiotelevisione svizzera di lingua italiana, 25 marzo 1969 <url: https://lanostrastoria.ch/entries/qYb7qbWrXoj> (consultato il 17 giugno 2020).

nomi, delineati sulla tavola con elementare semplicità, mentre composte e severe sono le figure degli apostoli.

Tedioso e fuori luogo sarebbe insistere e fermarsi a descrivere i singoli affreschi. Non è oggetto di questo studio. Per concludere, basta ricordare che tra le ricchezze d'arte della *Gésa vègia*, vi sono preziosi frammenti di sculture romaniche, tra i quali un'acquasantiera con incisi il nodo dell'immortalità fra due volti umani, un leone, l'unicorno, un'aquila, un uomo che sorregge un libro. Interpretare il linguaggio di queste sculture o di altri frammenti presenti nella chiesa non è semplice e forse è impossibile: potrebbero avere un significato simbolico, anche se, molto spesso, l'artista combinava immagini fantastiche con elementi reali.

Il prevosto di Biasca Giovanni Basso

La vita di Giovanni Basso[14] si svolge prevalentemente in tre luoghi: Airolo, Biasca e Milano. Nasce nel 1552 in una famiglia di condizioni economiche molto disagiate. Dopo la morte del padre, nel 1567 Carlo Borromeo rientra da una visita pastorale e porta con sé il giovane airolese e, a sue spese, lo fa studiare ad Arona e a Milano. In una lettera a Federico Borromeo il Basso racconta questo episodio della sua storia:

> […] mentre eri figliolo povero orfano la s. memoria del cardinale suo cugino, me levò de stercore con pochissimo scomodo di casa mia, et ponendomi nel seminario, non volse, che 'l padre rettore cercasse altra segurtà, offerendosi tanto signore segurtà di me dicendo con i rettori, che m'haveva per suo figliolo […][15].

Dopo i primi studi nel seminario di Arona, entra nel seminario di Milano nel 1570, riceve gli ordini minori tra il 1571 e il 1573, il suddiaconato nel 1573, il diaconato nel 1574 e il presbiteriato a ventiquattro anni nel 1576. È nominato cappellano a Giornico e, dopo un periodo di studi teologici presso i Gesuiti a Brera, viene designato vicecurato ad

[14] Biografia di Giovanni Basso e trascrizione di tutto il suo epistolario, in Bianconi 2005; si veda anche Marcionetti 1979, 131-171; Fustella 1965, 99-208; Gallizia 1989, 416-432, Marcora 1962, 73-730; Bianconi 2005; Bianconi 1994, 29-39; Bianconi 1991, 261-294.

[15] Trascrizione in Bianconi 2005, 124-125.

Airolo nel 1577. Nel 1580 il clero della valle lo nomina vicevicario della Leventina e, nel 1581, il cardinale lo nomina vicario foraneo, ovvero suo rappresentante regionale con l'incarico di guida pastorale e di controllo su clero e laici. Nel 1582 il cardinale lo invita a diventare membro della Congregazione degli Oblati fondata da san Carlo quattro anni prima. Diventa quindi visitatore delle Tre Valli e, per l'incapacità del vecchio prevosto, diventa coadiutore a Biasca con il compito di affrontare e tentar di risolvere tanti gravi problemi, tra i quali le condizioni in cui si trovava la chiesa di San Pietro, che gli parve abbandonata e in rovina.

Se si escludono molti viaggi e missioni presso i Signori Svizzeri, a Milano in Curia e a Meda, dove era confessore in un convento di monache, pellegrinaggi a Loreto, Roma ed Einsiedeln, frequenti visite alle parrocchie della giurisdizione e al convento delle benedettine di Claro, Giovanni Basso trascorse la sua vita a Biasca per quarantatré anni, una vita segnata da dispute e ostilità, politiche e religiose, locali e regionali che lo coinvolsero, lo fecero soffrire e lo mortificarono profondamente.

Tra il 1605 e il 1608, poco più che cinquantenne le sue condizioni di salute peggiorano. In una lettera non autografa al vicario generale, ove da infermo appone solo la firma, scrive: «l'istessa notte del 26 sono cascato in una grave e pericolosa infirmità per la quale ancora son astretto a stare contentione al letto». La situazione non migliora ed è costretto a rinunciare definitivamente ai disagevoli viaggi a Milano e altrove.

Il Basso non affrontò esclusivamente i suoi impegni pastorali, ma si impegnò anche in imprese architettoniche e artistiche: fece costruire l'oratorio di San Rocco, oggi scomparso, e quello di Santa Petronilla, ma soprattutto si dedicò al restauro e trasformazione della chiesa di San Pietro. Morì il 13 ottobre 1629 durante l'epidemia di peste 'manzoniana' che colpì duramente Biasca e, una volta passata l'epidemia, fu sepolto nella sua chiesa di San Pietro.

Giovanni Basso fu un personaggio esemplare di curato, aderente alle indicazioni borromaiche, pur vivendo in una situazione di degrado della pratica religiosa nella particolare condizione di confine in cui si trovavano i baliaggi: svizzeri da un punto di vista politico, ma milanesi da un punto di vista religioso.

Il Basso ebbe una vita caratterizzata da una ricorrente conflittualità, vissuta tra scissioni e lacerazioni: un esempio di transizione tra il vecchio e il nuovo, sempre in conflitto tra la solidarietà con la sua gente e l'obbedienza ai superiori. Il Basso vide in Borromeo l'ideale figura paterna, a lui fu sempre riconoscente, rimase fedele al suo insegnamento fino alla morte.

Nel suo epistolario parla di sé, delle sue preoccupazioni, dei suoi rapporti con i confratelli e con i laici, sempre dalla parte dei poveri contro i prepotenti locali, dimostrando in più circostanze la sua forte tempra montanara e una certa inflessibilità.

Ne è esempio la sua tesi in difesa della chiesa biaschese contro le pretese vessatorie dei quattro signori Ordinari del duomo di Milano nella vertenza della *decima di Biasca*[16]. Anche in questa vicenda il Basso difese strenuamente i diritti della comunità leventinese contro i potenti e astuti canonici, che oltre ad averlo convocato più volte in curia, giunsero persino a minacciarlo di scomunica, considerandolo traditore, ribelle e apostata.

In più occasioni, il prevosto, dopo la scomparsa del cardinale, rese omaggio alla sua memoria.

Negli anni 1611-1612, il Basso scrisse una storia di san Carlo, con riferimento particolare alla sua azione pastorale nei territori degli svizzeri. Sottopose il testo, oggi perduto, all'esame della curia milanese che bocciò il progetto, secondo quanto scrisse lo stesso Basso al suo protettore Cesare Pezzano, canonico di Sant'Ambrogio:

> Mi scordavi di scrivere, che il s.r. prevosto di s. Sepolcro non lauda, che si stampino quei miei scritti per due ragioni. Prima perché dubita, che avendo io mescolati alcune cose contra l'heretici, che venendo alle loro mani, non si movino a scrivere contra il santo. Et non sia maggior il danno che l'utile. 2. Perché tratando io delle provisioni di queste valli, pare che non sia stille tanto nobile, come merita il sogetto di chi si tratta. Il che io laudo et commetto a p. Bartholomeo, che mi riporti essi scritti

[16] Le fonti hanno tramandato numerose notizie di conflitti sorti tra pieve e parrocchia intorno alla riscossione della decima: un intreccio di elementi economici e simbolici. Tra i numerosi esempi si può citare il caso dei «basilicani» (tributo annuo consistente in una misura fissa di orzo e di segale) che fin dal XII secolo le chiese delle valli leventinesi dovevano alla sede pievana di Biasca, e che spettavano ai vari canonici come parte delle loro prebende. Quando si parla del prevosto Basso si deve accennare alla questione della decima, ovvero una grande lotta che egli sostenne contro i signori Ordinari di Milano (i canonici), lotta particolarmente impegnativa che lo coinvolse dal 1612 sino alla morte e che fu risolta, anche per intervento del suo successore, il prevosto Moro, nel seguente modo: i quattro Ordinari di Milano rinunziavano al loro preteso diritto di decimazione sul territorio di Biasca, nonché a quello di pescagione sul fiume Brenno a favore della Prevostura; e questa, in compenso, cedeva i beni del suo beneficio di San Vittore a Nezzago, nella pieve di Vicomercate, in Lombardia, misuranti circa 160 pertiche di terreno (Rossetti 1967, 102-103). Si veda anche Righini 2000, 403-420.

> per accomodargli meglio con mia commodità, et lasciargli poi legati a [chi] gli piacerà di legere[17].

Qui si ricorda, perché è tema di questo saggio, l'iniziativa di carattere figurativo che riuscì a realizzare commissionando nel 1620 al pittore Alessandro Gorla il ciclo di affreschi per la parrocchiale di Biasca. Il gruppo di dipinti fu eseguito sulla base delle indicazioni del prevosto, di cui rimangono tracce in tre lettere al Pezzano:

> Ho scritto a VS molto ill., et molto r. il disegno fatto da me di voler far dipingere in questa nostra chiesa le cose principale fatte in queste valli da s. Carlo, et fine della vita sua. Ho datto il disegno con la lettera al pittore Gorla di Belinzona, quale ne riporti l'oprovatione [sic] secondo, che sarà stato lodato; agionto o sminuito, affinchè resti perpetua memoria delle cose signelate di quel santo huomo. Me rincresce, che non si possi far una capella conveniente, o che vi sia più muro tra la porta laterale, et capella del Rosario, per poter dichiarare meglio i fatti gloriosi, in altra parte, non si [può] fare per diversi impedimenti et in aparenza del popolo, spero, che starà bene in quella parte verso mezogiorno, et vicino alla bella capella del Rosario[18].

Giovanni Basso, il 25 aprile del 1586, dopo essere stato parroco di Airolo, viene eletto prevosto di Biasca, mentre già da due anni era vicario arcivescovile della Val Leventina, dove resterà anche in qualità di visitatore delle Tre Valli sino alla morte.

Per molteplici motivi, dopo la morte di Carlo Borromeo, si era proposto di tramandare la memoria e le visite a Biasca dell'allora arcivescovo di Milano. Non poteva dimenticare, infatti, che fu Carlo ad ammetterlo e a mantenerlo a proprie spese in seminario a Milano[19]; non solo, dopo la visita generale che fece a Biasca, il cardinale lodò il suo vicario con una lettera molto elogiativa.

Alla morte del Santo, ritenne opportuno convocare la comunità ecclesiale della Leventina per celebrare un solenne rito funebre durante il quale tenne un discorso commemorativo.

Il Basso pensò quindi di scrivere un libro comprensibile a chiunque

---

17 Trascrizione in Bianconi 2005, 219.

18 Trascrizione in Bianconi 2005, 368.

19 *Arch. Arciv.*, Milano, Seminari XI, vol. Q: *Status Clericorum seminarij*: al f. 135 vi è il curriculum del chierico Giovanni Basso, trascritto da Galbiati, in Galbiati 1937, 407.

una: *storia dipinta* con *immagini parlate*. Volle «far dipingere in questa nostra chiesa [Santi Pietro e Paolo a Biasca] le cose principali fatte in queste Valli da San Carlo, et fine della vita sua»[20]. Ispirandosi probabilmente alle incisioni del Ronco, pubblicate dal Bonino nel suo *Nonnulla praeclara gesta*, tracciò i dodici capitoli con relative didascalie, e chiese ad Alessandro Gorla di realizzarli; il pittore bellinzonese completò l'affresco nel 1620.

Il pittore: Alessandro Gorla

Le notizie su Alessandro Gorla e della sua famiglia di pittori sono scarse. Pochi i documenti affidabili. Il Benezit redige i cinque profili di: Alessandro Giovanni, Bartolomeo, Gerolamo da Gorla, Gerolamo e Gian Giacomo.

Capo della dinastia sembrerebbe essere Gerolamo da Gorla « paintre o, mort avant 1569 (Ec. Ital.)»; suo figlio Gian Giacomo «paintre o à Bellinzona (*Tessin*), mort en 1586 (*Ec. Suis.)*. Fils d'un peintre, Gerolamo da Gorla, il est souvent mentionné à Bellizona entre 1550 et 1584. Il fit les peintures de la chapelle de la Congregation du Rosaire et le tableau d'autel. Il est identique à Giovanni Giacomo da Como qui travailla à l'église Saint-Pierre à Bellinzona et peut-être aussi à Giacomo da Como qui est mentionné en 1551 à Lugano. Giacomo Gorla fut enterré dans l'église S. Maria d. Grazia à Bellinzona».

Alessandro Giovanni, «peintre à Bellinzona (tessin) au XVII^{e} siècle (*Ec. Suis.).* Dans la chapelle Sainte-Anne et Sain-Christophe – Curogna (Locarno) se trouve de sa main une fresque représentant Saint Antoin et Saint Roch. Pour l'église de Biasca il peignit 2 grand tableaux represéntant des scenes de la vie de Saint Charle Borromée, et avec ses frères Bartolomeo et Gerolamo Gorla, il peignit le tableau du maître autel de l'église de la Vierge à Rovereto»[21].

La bottega dei Gorla ha lavorato nella collegiata di Bellinzona. Nel commentare i lavori di compimento della collegiata, il Brentani scrive «Nel frattempo [1566], un pittore Gian Giacomo da Como, che fra non poco impareremo a conoscere, dipingeva la cappella grande, ossia quella dell'altar maggiore»[22]. Oltre a Gian Giacomo interviene

20 Arch. di Milano, *Tre Valli*, vol. I, in D'Alessandri 1909, 407.
21 Benezit 1976, 117-118.
22 Brentani 1937, 16-22.

anche il figlio Bartolomeo, che si impegna d'impiegare oro fino e brunito, nel dipingere e indorare il castello dell'organo costruito dallo specialista bresciano Graziadio Antegnati.

Bartolomeo è lo stesso dipintore che lavorò all'affresco in una casa di proprietà Cima di Dongio, in Val di Blenio, raffigurandovi una *Pietà* nella parte inferiore della quale sta questa iscrizione: «Paolo de coma à fato far. Bartolomeo Gorla à depento, da Bellizona. MDC….»[23]. La sua operosità andò oltre il XVI secolo, infatti il dipinto di Dongio reca la data, ora non completamente leggibile, del MD..; e vedremo che nel 1608 dipinge con i suoi fratelli, Alessandro e Bartolomeo, in Mesolcina. Un altro Gorla, Giacomo, molto probabilmente padre di Alessandro, Bartolomeo e Gerolamo, dipinse, unitamente a Domenico Pozzi di Valsolda, la cappella e l'ancona della confraternita del Rosario.

Se non fosse per Luigi Brentani e Giorgio Simona, i Gorla sarebbero rimasti artisti pochissimo conosciuti. È il Simona a menzionare per primo un pittore di nome Gian Giacomo Gorla, e dà notizia dell'iscrizione della pietra sotto cui fu sepolto, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, presso al presbiterio. Il Brentani la trascrive, perché la trovò incompleta nel testo ed errata nella data. Secondo lui dovrebbe essere così letta: «Iovanes. Jacobus - Gorla. Pitor - et. erm, suorum 1586».

Nel 1608 Bartolomeo Gorla dipinse, in collaborazione con i fratelli Alessandro e Gerolamo, il grande quadro per l'altare maggiore della chiesa della Madonna del Ponte Chiuso a Soveredo-Mesolcina, denominata anche con termine più antico, Madonna di Loreto, e, con termine più nuovo, Sant'Anna[24].

Ragionevolmente, si può quindi concludere che Gian Giacomo Gorla pittore nella collegiata, è il padre di Bartolomeo, paternità confermata in un documento cinquecentesco: «f.g. m.ro Gio. Iacomo». E siccome Bartolomeo era fratello di Alessandro e di Gerolamo, anche questi due pittori sono da ritenersi figli del maestro Gian Giacomo Gorla da Como, abitante a Bellinzona. Pittori quindi di origine comasca, i quali, come già i Seregnesi, con Cristoforo e Nicolao, e i Tradatesi, con Antonio, nella seconda metà del Quattrocento, decisero di svolgere la loro attività i primi nel Luganese, gli altri nel Locarnese[25].

Un'accurata, documentata e relativamente recente ricerca di

---

23 Simona 1913, 264-265.

24 Zendralli 1929, 7 e 27.

25 Agosti, Stoppa e Tanzi, in un loro saggio relativo ai pittori del Rinascimento

Barbara Cairoli ha permesso di ricostruire l'albero genealogico della famiglia, che può essere così riassunto:

> Gerolamo Gorla, pittore (? Cantù - ? ante 1569) padre di almeno due figli: Giuseppe Gorla e Gian Giacomo, pittore (? Como – 1586 Bellinzona), che a sua volta ha avuto una discendenza di almeno quattro figli maschi, tre dei quali pittori: Bartolomeo Gorla, pittore (m. 1624), Alessandro Gorla (1560-70 – Bellinzona 1632), Gerolamo Gorla, pittore (?), e Cristoforo. Dal matrimonio di Alessandro con una certa Caterina «q.ser Alexandri Gorle pictoris uxor», sarebbero nati il canonico Bartolomeo Gorla e Francesco. Quest'ultimo, dopo aver sposato Angela Molli, ebbe diversi figli[26].

La produzione di Alessandro Gorla sembrerebbe essere più vasta di quella dei fratelli. Nella chiesa di San Giobbe presso il cimitero di Giubiasco dipinge una pala per l'altare maggiore con l'*Esaltazione della Croce*, affiancata da due dipinti murali delle *Sante Lucia e Barbara*. Nella chiesa parrocchiale di San Pietro Martire a Gnosca, nei pressi di Bellinzona, una tela della *Crocifissione* è a lui attribuita. Nella parrocchiale dei Santi Felino e Gratiniano a Osogna, vicino a Biasca, nella cappella settentrionale, nel 1620-1630, dipinge gli affreschi con i *Misteri del Rosario*. Diversi suoi affreschi sono presenti nell'oratorio dei Santi Anna e Cristoforo di Curogna. Alcuni, probabilmente suoi, come la *Madonna del Latte*, altri, i *Santi Antonio e Rocco*, certamente da lui dipinti come si evince dall'iscrizione: «Io : Alexander: Gorla : de : Bellinzona : pitorre adipiinto : et : citera 1601» (*Fig. 4*).

Le pietre tombali dei due pittori, Gian Giacomo e Alessandro Gorla, morti rispettivamente nel 1586 e nel 1632, che le guide anche

---

nelle terre ticinesi, citano brevemente solo Gerolamo Gorla, che dipinge tra Lombardia e Ticino e firma con data: Roveredo, 1545; Lasnigo, 1547; Mairengo, 1558 (Agosti - Stoppa - Tanzi 2010, 52). In effetti, nella piccola chiesa di Sant'Alessandro di Lasnigo, in provincia di Como, gli affreschi dell'arco di trionfo, del sottarco, delle pareti laterali dell'abside e della zoccolatura della stessa, ornata da un motivo a tenda e da finti marmi, sono attribuiti a Gerolamo Gorla. Nel sottarco il fratello di Alessandro dipinge l'*Agnus Dei*, i *Profeti* e il *Velo della Veronica* (con il volto di Cristo incoronato di spine), e così si firma: «1547 opera fata magister ieronimus da gorla et canturio», confermando la sua origine canturina. Sulla chiesa di Sant'Alessandro di Lasnigo si veda: Amadò - Cavallo 2008; Meroni 2011.

[26] Cairoli 2004, 26-29.

più recenti indicano trovarsi in Santa Maria delle Grazie a Bellinzona davanti al coro, sotto i banchi, non sono più visibili.



Fig. 4 – Alessandro Gorla, *Sant'Antonio e San Rocco*, 1601, Curogna di Cugnasco (Canton Ticino), oratorio dei Santi Anna e Cristoforo.

Le dodici scene nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo

Il ciclo della *Vita di san Carlo Borromeo* in San Pietro a Biasca costituisce il frutto di un'autonoma elaborazione della tradizione religiosa e artistica locale fiorita in ambito periferico, non inquadrato quindi in una griglia di forme geometriche fisse e disposte in un determinato ordine. Documenti, e in particolare l'epistolario del prevosto Basso, indicano che l'iniziativa è partita da lui, che pertanto può essere considerato il committente, promotore e ideatore del progetto.

Il modello iconografico strutturato in forma di quadri narrativi con «dechiarazioni al piede» ha certamente punti di contatto con i *Nonnulla praeclara gesta* di Cesare Bonino e con le rudimentali incisioni del Ronco. Il Basso non intendeva creare un'opera d'arte, il suo era un progetto didascalico e ammonitore, un ricordo dovuto al suo grande protettore e benefattore, in modo che la gente delle Tre Valli ambrosiane ricordasse per sempre quanto il Santo fece per loro in uno dei periodi più tormentati della storia ticinese.

L'aneddotico ciclo gorlesco, con il ricorso nelle didascalie alla lingua letteraria d'uso comune, doveva essere un modo per mettere a

disposizione di tutti gli eventi più significativi della vita del Santo. Il Basso era ben consapevole, osservava e conosceva a fondo le medievali decorazioni geometriche bianche e nere nelle quali si inseriscono figure allegoriche zoomorfe, ammirava ogni giorno gli eccezionali affreschi, taluni di notevole intensità poetica, che i maestri seregnesi avevano dipinto in San Pietro. Non era certamente sua intenzione competere, anzi, non solo per questione di spazi, ma anche per *carliana Humilitas* chiese a un pittore ritenuto di modesta fama di dipingere le *Storie di san Carlo* in un luogo appartato, sulla parete meridionale, quasi nascosto da una coppia di imponenti pilastri, per favorire devozione, contemplazione e raccoglimento.

Il numero dei riquadri, dodici, dà un'informazione parziale della biografia del Santo; infatti pochi sono i riquadri che si ritrovano in molti altri cicli carliani *a diversis auctoribus* (*Nascita e giovinezza di san Carlo*, *San Carlo al Sacro Monte di Varallo*, *Popolarità, miracoli e morte del Santo*), altri, invece, possono considerarsi unici e originali per il loro diretto riferimento alla presenza di san Carlo nelle Tre Valli Ambrosiane.

I dodici riquadri, di differenti dimensioni, sono accostati uno all'altro con una disposizione stravagante, irregolare e arbitraria, non in ordine cronologico, dando in tal modo l'impressione di un ordine ideale. Stupisce che a pochi anni dalla canonizzazione del Borromeo (1610), questo ciclo che concerne la vita del Santo sia stato realizzato così rapidamente, come se le rivendicazioni dottrinali decise dal Concilio tridentino dovessero essere realizzate in modo deciso, senza esitazioni e con celerità, onde evitare, soprattutto nelle vicinanze del protestantesimo dei Grigioni, che il gran moto si infiltrasse nelle Tre Valli ambrosiane.

In effetti, il progetto figurativo del prevosto Basso non si basava esclusivamente sull'obbligo di venerazione e di riconoscenza, ma voleva mostrare una rilevante attinenza con due punti fondamentali deliberati contro i Protestanti dal Tridentino: il culto dei santi – effetto concreto dell'azione salvifica di Cristo – e l'uso delle immagini – espressione e pretesto del culto interiore dell'uomo.

I riquadri sono inclusi in un'area rettangolare, incompleta all'angolo inferiore sinistro per la presenza di una porta (*Fig. 5*). La raffigurazione centrale e di maggior grandezza è la *Ripresa e conclusione del Concilio di Trento*, che si svolsero nel 1562 e nel 1563, a seguito del quale grande fu l'impegno di Carlo nell'attuarne i decreti e il suo spirito di riforma, dapprima da Roma e poi in Diocesi a Milano.

La didascalia nella cornice inferiore riassume: «Con la diligenza di S. Carlo il Concilio Tridentino è finito; et esequito confutati gl'errori contra la s. fede riformate le chiese et clero».



Fig. 5 – Alessandro Gorla, *Storie della vita di San Carlo Borromeo*, 1620, Biasca, chiesa dei Santi Pietro e Paolo.

Sovrasta la scena la colomba dello Spirito Santo che irradia luce su tutti gli astanti, ai suoi lati due tabelle: una con la citazione di Giovanni (*14*, 26) «Spiritus Sanctus vos docebit omnia» e l'altra la professione del simbolo: «Credo in Spiritum Samtum» che si continua nel dossale del banco della presidenza: «Et sanctam eclesiam catolicam» (*Fig. 6*).

I tre cardinali legati siedono al tavolo della presidenza, al centro il cardinale Giovanni Morone, ai lati Reginald Pole, inglese, e Pier Paolo Parisio, tutti e tre con la carica di presidente. Sul tavolo, che funge anche da mensa o altare, è posto il triregno pontificio quale simbolo della supremazia di Pietro nella Chiesa, come chiarito nell'epifonema dipinto a grandi lettere sul lembo frontale della tovaglia: «Papa caput ecclesiae» (*Fig. 7*).

Ai lati del salone conciliare, a destra e a sinistra, seggono o stanno i Padri conciliari, alcuni con berretta, altri con mitra o galero; dietro a loro si affollano l'Episcopato e i fedeli.



Fig. 6 – *La chiusura del Concilio di Trento.*



Fig. 7 – *La chiusura del Concilio di Trento*, dettaglio.

In primo piano, in seggi distinti e d'onore, con corona e scettro, le somme autorità temporali, l'Imperatore e il Re di Spagna (che in realtà non intervennero mai)[27] con dignitari e autorità (*Figg. 8, 9*); il prevosto Basso, avendo partecipato alla sessione conclusiva del Concilio di Trento in rappresentanza del clero elvetico[28], si fece egli stesso ritrarre dietro l'Imperatore, in nobile e pacata figura di vecchio (*Fig. 10*). *In cornu Epistulae* simmetricamente al ritratto del Basso, dietro al Re di Spagna e con gli occhi rivolti al cielo, Sandro Bianconi ritiene sia ritratto il cavaliere Giovanni Battista Pellanda, console di Biasca, cavaliere dello Speron d'oro, amico del prevosto Basso e che ebbe rapporti d'amicizia con Carlo e Federico Borromeo[29].



Fig. 8 – *La chiusura del Concilio di Trento*, dettaglio.

[27] Il re di Francia aveva tra l'altro ritirato i suoi ambasciatori dal Concilio per protesta contro alcuni decreti da lui giudicati pregiudizievoli ai diritti del regno. Si nota nella rappresentazione che il Gorla dipinge l'Imperatore nel luogo più onorevole corrispondente al *cornu Evangelii*, mentre il Re di Spagna siede *in cornu Epistulae.* Circa la precedenza, al Concilio si svolsero tra Francia e Spagna contese ostinatissime che ne fecero pericolare l'esito. Si veda Amerio 1967, 192, nota 4.

[28] Moretti 1993, 3713-3724, alla p. 3717.

[29] Bianconi 2005, illustrazione n. 8.



Fig. 9 – *La chiusura del Concilio di Trento*, dettaglio.

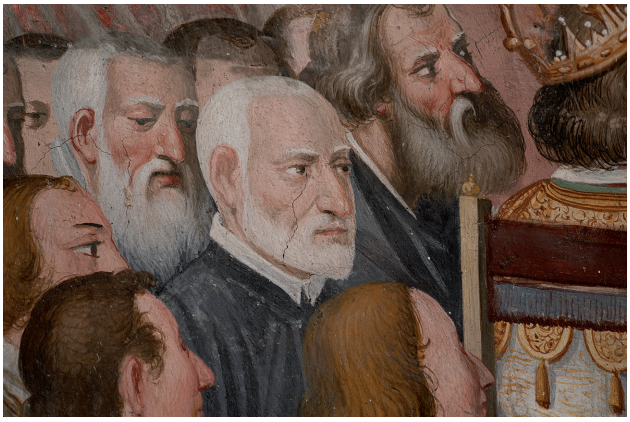


Fig. 10 – *La chiusura del Concilio di Trento*, dettaglio.

Al centro del riquadro, in mezzo all'assemblea, si svolge il momento più solenne: il segretario generale Angelo Massarelli, dà lettura di tutti i decreti approvati e domanda se piace ai Padri che sia posto fine al Sinodo. Non si rispose singolarmente per voti, ma tutti insieme in una voce: «Placet».

Il Gorla dipinge il «Placet» sull'alzata dei gradini d'accesso alla cattedra presidenziale e, su di un cartello retto dal segretario genufles-

so, trascrive in breve i temi del Concilio: «Qual sia la vera fede catolica - la residenza de li vescovi - et visita spesso sue pecore riforma vera» (*Fig. 11*).

Il pittore, molto probabilmente su suggerimento del prevosto Basso, si concede un'altra ardita licenza: ritrae il Borromeo, che era assente, ritto accanto al segretario a indicare il principale suggeritore, promotore e interprete della grande impresa riformatrice.



Fig. 11 – *La chiusura del Concilio di Trento*, dettaglio.

A sinistra del Concilio, in un unico riquadro, sono raffigurate tre scene (*Fig. 12*): la *Nascita del Santo nella Rocca di Arona*, sulla quale al sorgere del giorno risplende una luce sfolgorante; le *Devozioni del giovane Carlo* a un altarino della Rocca prima di rivestire l'abito clericale che «si dileta de chiesa». Secondo Rocco da Bedano, è la trascrizione pittorica della deposizione al Processo Apostolico fatta dal friburghese Ambrogio Fornerod, che per molti anni era stato al servizio di San Carlo:

> [...] mentre era piccolo, ho sentito dire, che esso Carlo fuggiva tutte le leggerezze dei figliuoli ed attendeva a cose di devotione et io stesso ho visto gli altarini in un camarino piccolo della rocca di Arona dove questo figliuolo faceva le sue orationi, [...] et in tenera eta fu vestito di habito clericale[30].

[30] Rocco da Bedano 1967, 135-144.



Fig. 12 – *Nascita e adolescenza di San Carlo.*

Potrebbe anche essere un riferimento al particolare aneddotico narrato dal Bascapè nella sua *De vita et rebus gestis*, ossia che:

> mentre i compagni impiegavano il tempo libero dagli studi letterali nei giochi propri della loro fanciullezza, egli, molto più volentieri, si dedicava agli esercizi di pietà. Gli altri passeggiavano per la città nei momenti di sollievo, egli invece, sottraendosi alla loro compagnia, o visitava chiese oppure pregava in casa e imitava le funzioni sacre, costruendo piccoli altari che ornava con gioiosa e fanciullesca pietà[31].

[31] Bascapè 1965, 19.

In basso a sinistra, la terza scena, in cui il giovane Carlo sembra allontanarsi da una tentatrice, come ben chiarito dalla didascalia: «Conparse vn spendore nasendo S. Carlo esso cresendo da picolo si dileta de chiesa fvge il pericol del peccato bruto fatto cardinale et arciv. e gran lume del mondo».

Drammatico è il contrasto con il riquadro accanto, che pure su piani diversi raffigura tre scene che indicano con chiarezza la situazione della Chiesa e della società al tempo del Concilio di Trento (*Fig. 13*). In primo piano, a sinistra, tre cavalieri passano il loro tempo bevendo in allegria seduti a un tavolo sorretto da un orrendo mostro con quattro occhi e le fauci spalancate. Uno di essi suona il mandolino e alle sue spalle un diavolo caprigno probabilmente gli mormora oscenità. A poca distanza da questi, tre preti sembrano non accorgersi di nulla e dormono, uno accovacciato, gli altri in piedi (*Fig. 14*).



Fig. 13 – *La chiesa prima della riforma tridentina.*



Fig. 14 – *La chiesa prima della riforma tridentina*, dettaglio.

Ma la nostra attenzione si sposta sullo sfondo, dove, sotto un cielo scuro e tempestoso, gli eretici infuriati e sbraitanti, con l'aiuto dei diavoli, disperdono candelieri, croci, messali e altre suppellettili sacre e con lunghe roncole abbattono altare e campanile, distruggono materialmente tutto ciò che i teologi protestanti avevano contestato teoricamente. Urlano, strepitano, hanno una smorfia demoniaca e dalle loro bocche spalancate escono grigie nuvole di fumo, nuvole d'insulti e imprecazioni. È la rappresentazione dei malvagi (*Fig. 15*). Il Gorla vuole, ed è capace, di imbruttire gli eretici caricaturandoli, attribuendo loro un valore etico molto negativo per emarginarli sino a escluderli, essendo possibili *seminatori di torbidi e impurità*. Questa scena degli eretici è veramente un *unicum* e tanto richiama alcune scene del coloratissimo *Giudizio universale* della parrocchiale dedicata ai Santi Eusebio e Vittore a Peglio, antico borgo dell'alto Lario. Dopo il 1613, terminata la ricostruzione della chiesa, la decorazione fu affidata a Giovanni Mauro Della Rovere detto il Fiammenghino, anch'egli pittore controriformista. La decorazione comprende due grandi affreschi raffiguranti la *Città infernale* e il *Giudizio universale*, sulle pareti, e poi la *Pentecoste*, l'*Incoronazione della Vergine*, *Dio Padre benedicente* e i *Dottori della Chiesa* nei riquadri della volta. Gli eretici infuriati e sbraitanti e le provocazioni dei demoni dipinte nell'affresco di Biasca ricordano la fantasia sadica e morbosa con cui il

Fiammenghino descrive le più terribili punizioni somministrate ai dannati[32]. Anche l'orrendo mostro con quattro occhi e le fauci spalancate, che sorregge il tavolo dei tre cavalieri, ricorda la bocca infernale del Leviatano del Fiammenghino che ingoia i dannati ivi condotti da Caronte.



Fig. 15 – *La chiesa prima della riforma tridentina*, dettaglio.

Il riquadro del Gorla, per l'intensità espressiva e la religiosità popolare delle raffigurazioni demoniache, richiama uno degli aspetti della precettistica della Controriforma, che raccomandava all'artista di porre in rilievo i lati più drammatici ed emozionali, per suscitare la pietà degli spettatori.

Chiara e forte è la didascalia: «Vescovi non visitano le sue pecore i curati dormono i vitij crescono gli eretici oscurano il sole della verita»

Un'intollerabile situazione che già il 15 ottobre 1567 il Borromeo in viaggio per la prima visita aveva notato, tant'è che da Bellinzona scrive: «[…] et ho trovato che qui c'e maggior bisogno ch'io non credea di riformatione [...] » e ciò è soprattutto dovuto « [...] per l'absentia o negligen-

32 Coppa 1970, 63-68.

tia degli Pastori passati»[33], e riferendosi appunto a questi Pastori già aveva scritto al suo gerente a Roma che «haveriano come lasciato in abbandono questo paese»[34].

Questo riquadro si potrebbe intitolare *La Chiesa prima del Concilio di Trento* e rappresenta la grave situazione in cui versava la Chiesa nelle valli Leventina, Blenio e Riviera. Sprechi, divertimenti inutili, sacerdoti indifferenti e ben lontani dallo svolgere la propria missione, ma soprattutto il pericolo delle infiltrazioni ereticali dai territori svizzeri, attraverso mercanti, soldati e uomini di lettere aperti ai contatti con le terre passate alla Riforma protestante. Molti sacerdoti non si dimostravano all'altezza dei loro compiti, taluni neppure in grado di leggere i libri liturgici o di spiegare i rudimenti del catechismo. L'ignoranza in campo religioso con frequenza sconfinava in credenze magico-superstiziose. L'affresco, di fattura elementare, ma di indubbia efficacia illustrativa affronta tre temi: eresia, lussuria, e indifferenza.

Gli eretici, esasperati e dal volto sfigurato, mettono in risalto la loro malvagità e la loro distanza dalle verità di fede. Sono raffigurati nell'atto di compiere gesti sacrileghi e violenze nei confronti dei fedeli, sempre incalzati da demoni che partecipano alla distruzione di una chiesa.

Procedendo da sinistra, il registro inferiore dell'affresco comprende cinque scene, separate da drappeggi, nelle quali san Carlo svolge azioni didattiche, sacramentali o giurisdizionali del suo ufficio di pastore. Purtroppo, le didascalie sono scomparse.

Nel primo riquadro, Carlo assiste dal soglio alla predica di un frate, apparentemente un domenicano, al quale è stato assegnato il tema: «Ecco il vostro Dio vi cerca per il paradiso» (*Fig. 16*).

La raffigurazione indica un san Carlo, attento e compiaciuto, con lo sguardo rivolto al predicatore, immobile, con un sorriso quasi infantile; ascolta, e il suo sguardo sembra invitare gli astanti a porgere attenzione alle parole del predicatore. Dimostra in tal modo il suo apprezzamento e la sua sollecitudine per la predicazione della parola in tempi in cui era sconveniente ai vescovi predicare in pubblico alla loro gente[35].

---

33 A Mons. Ormaneto, Roma: Bibl. Ambr. F. 39, 279, citazione di Rocco da Bedano 1967, 138.

34 Rocco da Bedano 1967, 138.

35 Amerio 1967, 193.

Nel secondo scomparto, il Santo svolge due funzioni pastorali: distribuisce la Comunione e amministra dal trono la Cresima, mentre, sopra il gruppo, la simbolica colomba delle Spirito Santo illumina la scena con i raggi della virtù celeste «Virtu dal alto» (Luc. 24) e si libra la spada dello Spirito nominata in Ephes. VI, 24, cioè la virtù penetrante (*Fig. 17*).



Fig. 16 – *San Carlo assiste a predica.*



Fig. 17 – *San Carlo amministra i Sacramenti.*

II terzo riquadro raffigura l'atto di obbedienza del clero di Biasca e dei Signori Svizzeri al Vescovo, durante la famosa congregazione del 10 dicembre 1577 (*Fig. 18*). Se il rituale dell'obbedienza è un fatto in sé normale, riferito a san Carlo e al clero delle Tre Valli assume un significato di altissimo valore storico, religioso e politico, perché riportò «un Clero divenuto di fatto perfettamente scismatico» alla disciplina ecclesiastica e ristabilì la giurisdizione ecclesiastica usurpata dal potere civile[36]. Il cardinale in trono riceve l'obbedienza dei preti, genuflessi ai suoi piedi in sottana, veste e cotta, come prescritto nell'intimazione del Visitatore. Dietro alla fitta schiera dei sacerdoti obbedienti, il Gorla ha dipinto in bella evidenza il gruppo degli obbedienti laici, cioè il balivo di Blenio, Ulrico von Matt, assolto in quei giorni dalla scomunica, e gli altri rappresentanti dei Signori Svizzeri.



Fig. 18 – *Obbedienza del clero di Biasca e dei Signori Svizzeri al Vescovo.*

[36] Questa congregazione non fu indetta da San Carlo per prevenire una

Successivamente, a destra, il prevosto Basso presenta due fanciulli all'Arcivescovo: potrebbe essere un'allusione pastorale a una particolare cura della fanciullezza, oppure, più probabilmente, vi si deve vedere la presentazione di due giovinetti come candidati al Seminario (*Fig. 19*).

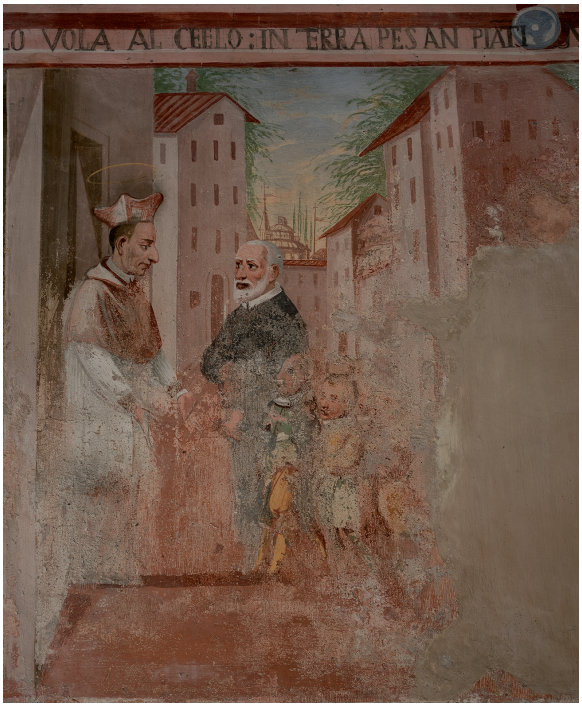


Fig. 19 – *Il prevosto Basso presenta due fanciulli all'Arcivescovo.*

Dell'ultimo quadro del registro inferiore non resta più nulla, è distrutto purtroppo dall'umidità e la didascalia è scomparsa; Rocco da Bedano ritiene che rappresentasse scene della peste[37].

sedizione del clero delle tre valli, ma fu convocata dal Visitatore mons. Tarugi per disciplinare il clero e dar fine al conflitto giurisdizionale con i Signori Svizzeri. Amerio 1967, 193, nota 8.

[37] Rocco da Bedano 1967, 142.

Alla destra del secondo registro, sovrapposta all'ultimo riquadro distrutto, è descritta la scena degli ultimi esercizi spirituali fatti da san Carlo durante la sua permanenza dall'1 al 29 ottobre del 1584 al Sacro Monte di Varallo (*Fig. 20*). Il pittore ha ritratto il Santo dapprima nella cappella inferiore a sinistra e successivamente nella cappella superiore del colle, mentre in due altre cappelle appare il suo fedele accompagnatore che sembrerebbe essere il prevosto Basso. Nelle sue intenzioni doveva essere una preparazione a un progettato difficile viaggio apostolico nei Grigioni, ma fu invece la preparazione alla morte, che viene raffigurata alla sinistra di questo riquadro. La didascalia è incompleta: «Nel Monte di Varallo molti di et notti».

In quest'ultimo riquadro, l'impostazione della scena ricorda l'affresco di Cesare Nebbia sulla volta del collegio Borromeo di Pavia e il più tardo dipinto di Giuseppe Vermiglio raffigurante i *Funerali di san Tommaso Beckett* in Santa Maria della Passione a Milano, datato intorno al 1625[38].



Fig. 20 – *San Carlo al Sacro Monte di Varallo.*

38 Bora 1981, 82-161, in part. 135.

Nella raffigurazione della morte, al capo del Borromeo s'intravede il suo affettuoso biografo, il vescovo di Novara Carlo Bescapè, che gli chiude gli occhi (*Fig. 21*). Uno dei famigliari, con profondo rispetto e ossequio, gli bacia i piedi; il Basso piange. In alto due angeli esaltano al cielo l'anima, al letto gemono gli astanti: «L'anima di San Carlo vola al cielo: in terra pesan pianti».



Fig. 21 – *Morte di San Carlo.*

Nel riquadro sovrapposto, di sobria composizione e forse incompiuto, si vedono il Santo in gloria e un devoto, che l'Amerio non esclude possa trattarsi del Gorla, e un cartello con didascalia smarrita (*Fig. 22*).

Alla destra di questa rappresentazione, un gruppo di dolenti, infermi e pericolanti, si rivolge al Santo in gloria, espressione *post mortem* del suo potere taumaturgico (*Fig. 23*). È la scena di un miracolo, forse quello del paralitico Girolamo Baia, ripreso dall'omonimo quadrone dipinto da Giulio Cesare Procaccini per il Duomo: al centro si vede, infatti, un uomo seduto su di una portantina e un prete che con un ampio gesto lo invita a rivolgersi a san Carlo esortandolo alla speranza, dietro a lui un nano con la testa deforme. A destra, un vecchio e una donna con un infante in braccio e un fanciullo a mano; altri miserabili rivolgono la loro preghiera verso il margine sinistro del riquadro, dove si colloca l'ultima scena della glorificazione del Santo. La didascalia anche qui è incompleta: «Carlo e le gracie ottenute da Dio».



Fig. 22 – *Gloria di San Carlo.*



Fig. 23 – *Miracoli di San Carlo.*

Ciò che si evince da questa singolare serie di affreschi sulla *Vita di san Carlo* è la decisione del Basso di non accontentarsi delle immagini, ma commentando ogni quadro con i principi dottrinali controriformistici.

Sebbene dall'epistolario non si comprenda il motivo per cui il Basso scelga Alessandro Gorla come esecutore del suo progetto, sta di fatto che nessun altro sarebbe riuscito a far risaltare meglio le peculiari caratteristiche e direttive della Controriforma. In effetti, i precoci interpreti dell'azione borromaica nelle Tre Valli ambrosiane furono soprattutto le botteghe dei Tarilli[39] e dei Gorla.

I dipinti di Biasca rappresentano un audace tentativo figurativo che s'inserisce nel momento in cui si eclissa l'egemonia cattolica resistente e duratura e si propaga la Riforma protestante.

Il Gorla abbandona lo stile adottato in tutte le sue antecedenti opere[40], si presenta come un artista inquieto e bizzarro, sperimenta un nuovo linguaggio: un linguaggio poco ambizioso, ma molto vivace, non preso in prestito da alcuno. Non ha perso *il ben dell'intelleto*, ma è alla ricerca di fantasia e creatività, spinto dal superamento delle regole rinascimentali. La costruzione della composizione è complessa, peraltro ben studiata, fino a essere artificiosa, la prospettiva in alcuni riquadri è distorta,

---

[39] Nell'ultimo quarto del Cinquecento Giovan Battista Tarilli e la sua bottega si guadagnarono fama in tutta la regione, in particolare nelle Tre Valli Ambrosiane, dove furono importanti i loro lavori commissionati sull'onda del rinnovamento del Concilio di Trento fortemente voluto da san Carlo Borromeo: in valle di Blenio a Sommascona, a Semione nella chiesa di Santa Maria del Castello e a Pontironetto, in Leventina a Giornico presso la casa Stanga e nella chiesa di San Pellegrino, sulla strada della Gola della Biaschina, dove il Tarilli dipinse un *Giudizio Universale*.

[40] A Giubiasco, chiesa di San Giobbe pala con l'*Esaltazione della Croce*; a Gnosca, chiesa parrocchiale di San Pietro Martire, *Crocifissione*; a Osogna, chiesa parrocchiale dei Santi Felino e Gratiniano, affreschi con i *Misteri del Rosario* (attribuiti ad Alessandro Gorla, 1620-1630); a Curogna, oratorio dei Santi Anna e Cristoforo, nella parete a occidente e in controfacciata: affreschi manieristici con due santi, la *Nascita della Vergine*, la *Morte*, il *Monogramma di Cristo*, la *Madonna del latte*, *San Pietro* e il gruppo della *Crocifissione*, 1601; a Orselina, chiesa di Santa Maria assunta detta Madonna del Sasso, nei riquadri delle volte e dei pilastri: affreschi con *Storie della Vergine*, gruppi d'*Angeli* e figure di *Santi*, 1609-1617; a Ditto, oratorio di San Martino, affreschi manieristici con la *Crocifissione*, *San Martino*, la *Fuga in Egitto*, *San Rocco* e l'*Orto degli Ulivi*, 1603; nei Grigioni a Calanca, nella chiesa di Santa Maria Assunta, dipinse il coro nel 1628. Infine è noto che Bartolomeo e Alessandro, con il loro fratello Gerolamo, dipinsero nel 1608 il quadro per l'altar maggiore della chiesa della Madonna a Roveredo, in Mesolcina. Brentani 1916, 40.

la disposizione dei soggetti, soprattutto nella *Chiesa prima del Concilio,* nella *Nascita e giovinezza di Carlo* e nel *San Carlo a Varallo* è eccentrica. Vi è una grande varietà di sguardi ed espressioni, normalmente legate al soggetto e alla situazione rappresentata: talora intense, dolorose, a volte assenti, metafisiche, a volte maestose, soprannaturali. I colori sono brillanti in alcuni riquadri e violenti in altri, i volti – quelli degli eretici – diventano minacciosi, le bocche emettono grigi fumi d'imprecazione.

L'armonia dell'arte rinascimentale, con la regolarità geometrica delle forme è ormai abbandonata, anche se il Gorla, aderendo ai canoni classici, dipinge con mestiere gli attori principali dell'intero ciclo: san Carlo, cardinali, vescovi, imperatore e re, dimostrando eleganza, signorilità, grande padronanza del disegno e del colore. Alcune scene sono decisamente insolite: altre molto raffinate.

Lo stile è indubbiamente inconsueto, anticlassico e *contaminato*, ma per nulla banale, anche se occasionalmente innaturale: *arte popolare*, *arte di genere*? Forse sì: lo spazio è strano, né preciso né lineare, le figure degli eretici si agitano e si contorcono, i loro volti sono minacciosi. Il Gorla tradisce in questo ciclo una certa inquietudine, ma certamente sperimenta una nuova forma, che può apparire bizzarra, ma non priva di espressività.

Certamente non tradisce il prevosto di Biasca, committente le cui esigenze sono precise, cogenti, ideologicamente orientate.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agliati, Carlo 2017 — *Ticino Cantone*, in *Dizionario storico della Svizzera*, Locarno, Armando Dadò Editore

Agosti, Giovanni – Stoppa, Jacopo – Tanzi, Marco 2010 — *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in Agosti A., Stoppa J., Tanzi M. (a cura di), *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Catalogo e itinerari*, Milano, Officina Libraria

Amadò, Michele – Cavallo, Giovanni 2008 — *Celeste oro colato. Culture del romanico. Il caso di Sant'Alessandro a Lasnigo*, in Amadò M., Gallo G. (a cura di), *Celeste oro colato*, Bellinzona, Istituto Grafico Casagrande

Amerio, Romano 1967 — *Le Storie di San Carlo*, in *San Pietro di Biasca*, Bellinzona, Istituto Grafico Casagrande

Amerio et all. 1967 — *San Pietro di Biasca*, Bellinzona, Istituto Grafico Casagrande

Bascapè, Carlo 1965 — *De vita et rebus gestis Caroli S.R.E. Cardinalis, titulo s.*

Praxedis, archiepiscopi mediolani, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo

Bénézit, Emmanuel 1976 *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Libraire Gründ

Bianconi, Sandro 1991 *Dall'epistolario di Giovanni Basso*, in *Archivio storico ticinese*, Bellinzona, Istituto Grafico Casagrande

Bianconi, Sandro 1994 *Conflitti tra potere politico e potere ecclesiastico: i problemi del vicario Giovanni Basso*, in *Archivio storico ticinese*, n. 115, Bellinzona, Istituto Grafico Casagrande

Bianconi, Sandro 2005 *S. Giovanni Basso prevosto di Biasca*, Locarno, Armando Dadò Editore

Biscaro, Gerolamo 1910 *Le origini della signoria di Milano sulle valli svizzere*, in *Bollettino Storico della Svizzera italiana*, n.10, Bellinzona, Tipografia C. Colombi

Bora, G. 1981 *Due secoli d'arte a Milano: la pittura in Santa Maria della Passione*, in *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale

Brentani, Luigi 1916 *La storia artistica della Collegiata di Bellinzona*, Lugano, Tipografia luganese Sanvito & C.

Brentani, Luigi 1937 *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi*, Como, Tipografia Emo Cavalleri

Cairoli, B. 2004 *I Gorla di Bellinzona, una famiglia di artefici nel Canton Ticino tra Cinquecento e Seicento (problemi di lettura e conservazione)*, Parma, Tesi di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università degl Studi di Parma A.A. 2003-2004

Chiesi, Giuseppe 2004 *Biasca*, in *Dizionario storico della Svizzere*, Locarno, Armando Dadò Editore

Chiesi, Giuseppe 2017 *Riviera (bagliaggio, distretto)*, in *Dizionario storico della Svizzera*, Locarno, Armando Dadò Editore

Clemente, Emilio 1967 *Biasca capo-pieve*, in *San Pietro di Biasca*, Bellinzona, Istituto Grafico Casagrande

Coppa, Simonetta 1970 *Giovanni Mario Fiammeghino e la chiesa dei SS. Eusebio e Vittore di Peglio*, in *Arte Lombarda*, XV, Milano, Vita e Pensiero

D'Alessandri, Paolo 1909 *Atti di S. Carlo riguardanti la Svizzera e i suoi territorii: documenti raccolti dalle visite pastorali, dalla corrispondenza e dalle testimonianze nei processi di canonizzazione per cura del Sac. D'Alessandri Paolo e pubbl. in occasione del terzo centenario di canonizzazione del beato, 1610-1910*, Locarno, Tipografia Artistica

Fustella, Ettore 1965	*Biografie dei sacerdoti Oblati al tempo di S. Carlo*, in *Memorie storiche della Diocesi di Milano*, vol. XII, Milano, Biblioteca Ambrosiana
Galbiati, Giovanni 1937	*Echi di San Carlo Borromeo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana
Gallizia, Ginevra 1989	*I visitatori e i provisitatori delle tre valli ambrosiane ticinesi (1567-1884)*, in *Helvetia Sacra*, vol. I/6, Basel – Frankfurt, Schwabe & Co.
Gilardoni, Virgilio 1967	*Il Romanico. Catalogo dei monumenti nella Repubblica e Cantone del del Ticino*, Bellinzona, La Vesconta
Marcionetti, Isidoro 1979	*L'antica pieve di Biasca*, Lugano, Natale Mazzucconi
Marcora, Carlo 1962	*Il processo diocesano informativo sulla vita di S. Carlo per la sua canonizzazione*, in *Memorie storiche della Diocesi di Milano*, vol. IX, Milano, Biblioteca Ambrosiana
Meroni, Chiara 2011	*Antichi edifici religiosi del triangolo lariano*, Varese, Macchione
Moretti, A. 1993	*Tre valli svizzere*, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, vol. 6, Milano, NED
Rahn, J.R. 1976	*I monumenti artistici del Medioevo nel Cantone Ticino*, Losone, Arti Grafiche Poncioni
Righini, Katia 2000	*Un contributo alla valutazione della Riforma Cattolica nelle Tre Valli Ambrosiane: Giovanni Basso e la decima di Biasca*, in *Nuova Rivista Storica*, LXXXIV, Roma, Società Editrice Dante Alighieri
Rimoldi, Antonio 2003	*Dall'inizio della dominazione svizzera a 1630*, in L. Vaccaro, G. Chiesi, F. Panzera (a cura di), *Terre del Ticino Diocesi di Lugano (Storia religiosa della Lombardia. Complementi)*, Brescia, Editrice La Scuola
Rocco da Bedano, P. 1967	*San Carlo negli affreschi di Biasca*, in *Archivio Storico Ticinese*, VIII, n. 31, Bellinzona, Istituto Grafico Casagrande
Rossetti, Isidoro 1883	*Memorie biaschesi. Etimologia di Abiasca o Biasca*, in *Bollettino Storico della Svizzera italiana*, n.8, Bellinzona, Tipografia C. Colombi
Rossetti, Isidoro 1967	*Tra i vecchi e i nuovi padroni, il nostro clero, gli Arcivescovi di Milano*, in *San Pietro di Biasca*, Bellinzona, Istituto Grafico Casagrande
Seiler, Roger 2010	*Peste*, in *Dizionario storico della Svizzera*, Locarno, Armando Dadò Editore
Simona, Giorgio 1913	*Note di arte antica del Canton Ticino*, Locarno, Giugni
Zendralli, A.M. 1929	*Appunti di storia mesolcinese: le chiese di Roveredo*, Bellinzona, Salvioni

Istituto Lombardo (Rend. Lettere) 154, 85-100 (2020)

IL CIRCOLO VIRTUOSO: SCIPIONE EMILIANO E I SUOI AMICI NELL'IMMAGINE DI CICERONE

Nota del m.e. GIANCARLO MAZZOLI (*)

(Adunanza dell'8 ottobre 2020)

SUNTO. – L'immagine trasmessa da Cicerone specialmente nel *De re publica* e nel *Laelius de amicitia* ha alimentato la tesi tradizionale sul cosiddetto 'Circolo scipionico': il filellenismo, con più specifico riferimento ai nomi di Polibio e Panezio, avrebbe esercitato un profondo impatto a Roma già dalla metà del II sec. a.C.sui costumi, sulle idee e sulla vocazione filosofica del gruppo di aristocratici gravitante intorno alla figura carismatica di Scipione Emiliano. Tuttavia studi più recenti hanno fortemente messo in discussione se i processi culturali attivati dall'incontro col pensiero greco possano già essersi evoluti un secolo prima di Cicerone, entro una classe dirigente che assomiglia ancora troppo al *ferus victor* di Orazio; e anche Cicerone in altre opere rappresenta le principali figure di quel gruppo in modo meno idealizzato sul piano culturale, a partire dallo stesso Scipione e dal suo amico Lelio.

***

ABSTRACT. – The image transmitted by Cicero especially in the *De re publica* and in the *Laelius de amicitia* has fueled the traditional thesis on the so-called 'scipionic circle': philhellenism, with more specific reference to the names of Polybius and Panaetius, would have had a profound impact in Rome already from the middle of the second century B.C. on the customs, ideals and philosophical vocation of the group of aristocrats who gather around the charismatic figure of Scipio Aemilianus. However, more recent studies have strongly questioned whether the cultural process activated by the encounter with Greek thought could have already evolved a century before Cicero, within a ruling class that still too much resembles the Horatian *ferus victor*; and also Cicero in other works represents the main figures of that group in a less idealized way on a cultural level, starting with Scipio himself and his friend Laelius.

(*) Università degli Studi di Pavia, Italy. E-mail: gmazzoli@unipv.it

L'epocale battaglia di Pidna che nel 168 a.C. chiude la terza guerra macedonica con la vittoria del console Lucio Emilio Paolo sul re Perseo è notoriamente l'evento dal quale si può far decorrere per Roma non solo l'egemonia sul mondo greco (poi materialmente sancita dalla distruzione di Corinto nel 146) ma anche una politica culturale via via più aperta in modo consapevole e recettivo verso quel mondo.

Dobbiamo fermarci sulla personalità del vincitore, figlio dell'omonimo console morto a Canne contro Annibale. Pur appartenendo all'incirca alla stessa generazione di Catone il Censore, Lucio Emilio Paolo è indubbiamente un personaggio per i tempi nuovi. Un tratto molto interessante concerne l'istruzione dei figli, curata da lui stesso, per ciò che riguarda i due di primo letto, anche dopo averli immessi, tramite l'adozione, in famiglie di primario rango e prestigio: uno, il maggiore, Quinto, nella *gens Fabia*, l'altro, il più giovane, nella famiglia degli Scipioni della *gens Cornelia*, col nome pertanto di Publio Cornelio Scipione Emiliano. Una educazione, la loro, in cui il rispetto della tradizione romana non impediva la vivace fruizione d'una formazione liberale ad ampio raggio, dalla passione per la caccia alla pittura alle lettere, con maestri venuti dalla Grecia appena vinta e anche coi libri del re Perseo, quasi unica preda bellica trattenuta in famiglia da Emilio Paolo, e appositamente per i figli, come attesta Plutarco (*Aem.* 28).

Tra gli arrivi dalla Grecia, particolare attenzione merita quello del grande storico Polibio di Megalopoli. Sebbene giunto, dopo Pidna, tra gli invisi ostaggi achei, sa subito mettere a profitto l'elevata posizione occupata nella patria greca per estrarsi dall'anonimato degli altri prigionieri, che finiscono dispersi tra le varie città italiche. Determinante per restare a Roma, e in posizione di tutto rispetto, è l'essere divenuto intrinseco di Scipione Emiliano, di lui più giovane d'una quindicina d'anni. E' Polibio stesso a raccontarci le cose nel memorabile *excursus* dedicato nel libro XXXI delle *Storie* (23-30) alla figura di Emiliano. Il legame tra i due nasce sì su basi culturali (per via d'un prestito di libri) ma prende subito una piega decisamente diversa. Illuminante un tratto del loro primo colloquio, in cui Polibio rassicura il ragazzo, che gli imputa di dedicare più attenzione al fratello maggiore, e si propone al suo fianco (XXXI 24, 5-8):

> «per quanto riguarda me, volentieri mi metterei al tuo servizio e ti offrirei la mia collaborazione per aiutarti a parlare e agire in maniera degna dei tuoi antenati. Per quanto riguarda la formazione culturale, nella quale vedo che vi state ora impegnando seriamente, non vi mancheranno certo persone capaci di assistere con sollecitudine sia te che

> Fabio; di questi tempi vedo infatti affluire dalla Grecia una notevole folla di uomini che fanno al caso. Quanto invece al problema che ora, come tu affermi, ti affligge [...], penso che tu non troveresti un alleato e un collaboratore più adatto di me» (trad. Sbardella).

La presa di posizione non potrebbe essere più chiara; e dovremo tenerne conto, a fronte dell'immagine che di Emiliano ci darà Cicerone. La collaborazione offerta dal Greco è tutta sul piano pragmatico, intesa a mettere la sua già larga competenza in campo politico e strategico al servizio del giovanissimo Scipione per favorirne l'ascesa pubblica. Polibio qui mostra di non attribuire preminente importanza ai μαθήματα teorici, tra i quali non stentiamo a includere la filosofia: ne demanda la cura a qualche altro maestro greco, confermandone, da un lato, l'arrivo sempre più in forze nell'Urbe ma prendendone, dall'altro, nettamente le distanze. Polibio non è un filosofo ed è ben consapevole del contrastato trattamento riservato in quegli anni dell'immediato dopo-Pidna ai Greci che vengono a fare in Roma più aperta professione del 'mestiere' filosofico, guardati con sospetto negli ambienti più tradizionalistici e più volte addirittura banditi. Questo tocca specialmente a epicurei; ma anche la famosa ambasceria, nel 155, dei tre esponenti delle altre principali scuole greche, stoica, peripatetica, accademica, viene liquidata in fretta, per speciale pressione di Catone il Censore.

Il quadro prende a modificarsi solo a partire, all'incirca, dalla metà del secolo: possiamo, come data simbolica, assumere il 149, l'anno della morte, appunto, di Catone. Per la prima volta vediamo filosofi greci di professione ammessi a un rapporto più o meno diretto con importanti personaggi del mondo politico e culturale romano. L'approdo più saturo di conseguenze è quello dello stoico Panezio di Rodi e l'ambiente che lo accoglie è appunto quello che gravita intorno alla figura dell' ormai maturo Scipione Emiliano.

Pochi peraltro e vaghi sono i dati che possediamo sulla formazione del filosofo, così come sull'epoca stessa del suo arrivo a Roma. Sembra comunque che sia nato negli stessi anni di Scipione, dunque intorno al 185 a. C.: dato da tener presente, per evitare di accreditarlo al pari di Polibio, sulla scorta di talune tarde fonti, d'una *auctoritas* di precettore che mai egli ebbe nei confronti di Emiliano. Le testimonianze letterarie, e soprattutto quelle ciceroniane, mettono viceversa nel massimo risalto per lui lo stabilirsi d'un intimo rapporto di amicizia produttivo di vivaci effetti culturali.

Leggiamo per esempio l'orazione *pro Murena* (31, 66) di Cicerone. L'avvocato invita Catone, il futuro Uticense, che è uno dei due accusatori del suo difeso, a temperare la propria intransigenza di severa impronta stoica, additandogli i ben più flessibili modelli offerti da Scipione e dai suoi amici, fin d'ora disegnati – siamo nell'anno consolare di Cicerone, il 63 – con un significativo profilo di *humanitas*:

> *huiusce modi Scipio ille fuit quem non paenitebat facere idem quod tu, habere eruditissimum hominem Panaetium domi; cuius oratione et praeceptis, quamquam erant eadem ista quae te delectant, tamen asperior non est factus sed, ut accepi a senibus, lenissimus. Quis vero C. Laelio comior, quis iucundior <fuit> eodem ex studio isto, quis illo gravior, sapientior? Possum de L. Philo, de C. Gallo dicere haec eadem*[1].

Un evento che certamente contribuì non poco a cementare l'amicizia con Scipione è il viaggio di Panezio, unico non romano, al seguito dell' ambasceria compiuta da Emiliano in Oriente, e segnatamente in Egitto, più probabilmente tra il 140 e il 139 (se ne fa testimone, tra altri, ancora Cic. *Ac.* II 2, 5).

Panezio si fa portatore tra gli aristocratici romani della seconda metà del II sec. d'una visione filosofica che, se non confezionata su misura per loro, risultò comunque ben omologabile al loro ambiente e perciò atta, nella specifica congiuntura storica, a incontrarne il favore: uno stoicismo 'dal volto umano' che avverte molto, rispetto al rigorismo dei primi maestri, l'orma platonica e aristotelica e certo tiene conto delle serrate polemiche ingaggiate nei confronti dell'ortodossia scolastica in sede peripatetica e accademica. Per lui l'armoniosa bellezza del mondo dipende dalla stretta integrazione e interazione tra le sue parti e si rispecchia nell'organicità della natura umana, sussistente non solo nel complesso della struttura psicofisica ma anche al livello delle funzioni e delle responsabilità della vita associata.

---

[1] «tale fu appunto il famoso Scipione, che era ben contento di comportarsi proprio come te tenendosi in casa quel gran dotto di Panezio»: Catone infatti aveva accolto presso di sé lo stoico Atenodoro di Tarso. «Fu la conversazione, furono gli insegnamenti di questo filosofo che, per quanto identici a quelli che ti stanno tanto a cuore, fecero di lui un uomo non già portato a un'eccessiva durezza, ma, com'ho sentito dire dai vecchi, straordinariamente umano. Chi d'altra parte fu più affabile di Lelio, chi più amabile pur appartenendo alla medesima tua scuola? E chi più di lui serio e saggio? Potrei dire altrettanto di Lucio Filo e di Gaio Gallo» (trad. Bellardi).

Perché agire secondo virtù non è solo 'bene' ma 'bello': anche il microcosmo psichico, non meno che il macrocosmo fisico, è infatti oggetto per Panezio d'una percezione in termini estetici, fondata sulla dottrina del πρέπον, del *decorum*. Va anzi detto che la scoperta dell'uomo come 'persona', o, più precisamente, come composito, armonico insieme di entità 'personali' – nella piena valenza morale e sociale del termine e con tutta la pregnanza della metafora teatrale che gli inerisce – è una delle acquisizioni più rilevanti di cui Roma sia stata debitrice a Panezio. Ne darà sintetica illustrazione ancora Cicerone in *off.* I 30, 107; 32, 115, esponendo appunto la dottrina paneziana delle quattro persone che devono confluire unitariamente a costituire la 'personalità' di ciascun uomo:

> *intellegendum etiam est duabus quasi nos a natura indutos esse personis; quarum una communis est ex eo, quod omnes participes sumus rationis praestantiaeque eius, qua antecellimus bestiis, a qua omne honestum decorumque trahitur et ex qua ratio inveniendi officii exquiritur, altera autem quae proprie singulis est tributa. Ut enim in corporibus magnae dissimilitudines sunt, alios videmus velocitate ad cursum, alios viribus ad luctandum valere, itemque in formis aliis dignitatem inesse, aliis venustatem, sic in animis existunt maiores etiam varietates.* [...] *Ac duabus iis personis, quas supra dixi, tertia adiungitur, quam casus aliqui aut tempus imponit, quarta etiam, quam nobismet ipsis iudicio nostro accommodamus. Nam regna, imperia, nobilitatem, honores, divitiae, opes eaque, quae sunt his contraria, in casu sita temporibus gubernantur; ipsi autem gerere quam personam velimus, a nostra voluntate proficiscitur. Itaque se alii ad philosophiam, alii ad ius civile, alii ad eloquentiam applicant, ipsarumque virtutum in alia alius mavult excellere*[2].

[2] «Bisogna capire anche che siamo stati rivestiti dalla natura, per così dire, di due maschere; una è comune, e deriva dal fatto che siamo tutti partecipi della ragione e della sua forza, con la quale siamo superiori alle bestie, dalla quale deriva ogni forma di moralità e di decenza e grazie alla quale riusciamo a trovare la via per definire la forma del dovere; l'altra è invece quella che è propriamente attribuita ai singoli. Come nei corpi esistono grandi differenze (vediamo alcuni prevalere nella velocità della corsa, altri nell'uso della forza per la lotta, e allo stesso modo in alcune forme si intravede l'equilibrio, in altre la bellezza), così a differenziare gli animi intervengono più grandi varietà [...] A quelle due maschere di cui ho parlato prima se ne aggiunge una terza, che le circostanze o i tempi impongono; e anche una quarta, che indossiamo secondo il nostro giudizio. Infatti i regni, i poteri, la nobiltà, le cariche, le ricchezze, i mezzi e tutto ciò che è contrario a queste cose, essendo in potere del caso, sono governati dalle circostanze; la maschera che invece noi stessi vogliamo portare deriva da una nostra scelta volontaria. Per questa ragione alcuni si dedicano alla filosofia, altri al diritto, altri ancora all'eloquenza, e ciascuno preferisce distinguersi in una particolare di queste attitudini» (trad. Marchese).

In tal modo questo filosofo, lungi dal proporre, come i maestri vetero-stoici (Crisippo in particolare), lo scoraggiante e irraggiungibile modello del *sapiens* ideale, innesta la propria etica nella vita individuale e sociale di tutti i giorni, sostituendo all'azione morale assoluta (κατόρθωμα, secondo il lessico stoico) quella relativa e 'conveniente' di volta in volta alle circostanze in cui si esercita: è il καθῆκον, cui viene dedicato il trattato paneziano Περὶ τοῦ καθήκοντος che terrà a modello Cicerone per il suo *de officiis*. Per questa via – non senza cospicue innovazioni dottrinali che riguardano in particolare la rivalutazione della vita istintiva al fianco della razionalità– il pensatore perviene a incardinare il conseguimento del bene morale nel sistema delle quattro virtù cardinali. Ne troviamo il quadro sintetico sempre in Cicerone, ancora in *off.* I 5, 15:

> *omne, quod est honestum, id quattuor partium oritur ex aliqua. Aut enim in perspicientia veri sollertiaque versatur aut in hominum societate tuenda tribuendoque suum cuique et rerum contractarum fide aut in animi excelsi atque invicti magnitudine ac robore aut in omnium, quae fiunt quaeque dicuntur ordine et modo, in quo inest modestia et temperantia. Quae quattuor quamquam inter se colligata atque implicata sunt, tamen ex singulis certa officiorum genera nascuntur*[3].

Da questa rivisitazione delle quattro virtù stoiche (nell'ordine, in termini latini, *prudentia*, *iustitia*, *fortitudo*, *temperantia*) se da un lato esce ribadito il rilievo dato alla loro 'sistematica' interconnessione, dall'altro affiorano novità che ci aiutano a capire le ragioni del forte impatto esercitato da Panezio sugli ambienti aristocratici romani. In particolare la *fortitudo*, la fortezza, viene trasfigurata nella μεγαλοψυχία, *magnitudo animi*, quella grandezza d'animo che si traduce in un atteggiamento di superiorità nei confronti di tutte le contingenze esterne. E' la virtù del leader, inscindibile tuttavia dalla *temperantia*, mediante la quale il *logos* – il principio razionale al centro del sistema stoico – controlla gli impulsi

[3] «La moralità nasce da ciascuna delle seguenti quattro parti: si colloca infatti nella disamina accurata della verità, oppure nella protezione accordata alla società umana nonché nell'attribuzione a ciascuno di ciò che gli spetta e nella garanzia degli accordi stipulati, oppure nella grandezza e nella forza di un animo eccelso e invitto, oppure nell'ordine e nella misura di tutte le cose che vengono dette e fatte, in cui risiede la moderazione e il controllo delle passioni. Sebbene queste quattro fonti siano tra loro collegate e intrecciate, tuttavia specifici tipi di dovere scaturiscono da ciascuna di esse» (trad. Marchese).

istintivi garantendo la coerenza del carattere e dei comportamenti. Possiamo ben intuire quale personaggio potesse a Roma assurgere per Panezio a carismatico referente di questo plesso virtuoso. Per usare le parole di Max Pohlenz, autore del classico libro sullo Stoicismo in Grecia e a Roma[4]:

> «Panezio, nel delineare la figura del capo, non ebbe davanti agli occhi i politici dei piccoli stati greci del suo tempo, ma gli uomini di stato romani che reggevano l'impero, e senza dubbio egli foggiò il suo ideale sul modello del grande che aveva potuto avvicinare personalmente. Alludiamo a Scipione, che egli propose esplicitamente come modello nella sua opera. Panezio vide in Scipione l'esempio di quella autoctisi di un'armonica personalità che gli appariva il naturale dovere dell'uomo; in lui trovò quella fusione di dignità intima ed esteriore che egli stesso, come aristocratico, perseguiva».

A sua volta Scipione Emiliano trova in Panezio (all'incirca suo coetaneo, come s'è detto) l'intellettuale greco da tenere al fianco in un rapporto di schietta familiarità. Si veda per es. come lo definisce Cicerone *fin.* IV 9, 23: *homo in primis ingenuus et gravis, dignus illa familiaritate Scipionis et Laelii*. Il rapporto privilegiato con Scipione si estende infatti per via transitiva alla cerchia dei personaggi più strettamente legati al leader da vincoli di parentela, amicizia e comunanza politica, facendo di Panezio il punto più prestigioso di riferimento culturale per quasi tutti i membri di quel selezionato novero di aristocratici romani sul quale, a partire dalla metà dell'800 in ambito tedesco (con Bernhardy, Hertz, Mommsen), è stata apposta la stereotipata etichetta di 'circolo scipionico'. La formula, come è ben noto, fa leva quasi per intero sulla testimonianza fornita a un secolo di distanza da Cicerone, soprattutto nei due dialoghi filosofici che eleggono ad ambiente quell'entourage, ritratto nell'anno 129, poco prima della morte di Scipione (nel grande *De re publica*) e poco dopo quella morte (nel breve *Laelius de amicitia*). Nel *Laelius* (19, 69) è Cicerone stesso ad applicare, per bocca del protagonista, cioè Lelio, l'amico per eccellenza di Scipione, la definizione di *grex* al gruppo dei suoi intimi:

---

[4] M. POHLENZ, *La Stoa: storia di un movimento spirituale*, 1, trad. it., Firenze 1967, p. 413.

maximum est in amicitia parem esse inferiori. Saepe enim excellentiae quaedam sunt, qualis erat Scipionis in nostro, ut ita dicam, grege. Numquam se ille Philo, numquam Rupilio, numquam Mummio anteposuit, numquam inferioris ordinis amicis, Q. vero Maximum fratrem, egregium virum omnino, sibi nequaquam parem, quod is anteibat aetate, tamquam superiorem colebat suosque omnes per se posse esse ampliores volebat[5].

Nel *De re publica* il proemio al l. I pone come suggestivo preludio al vasto dibattito sulla costituzione statale il racconto del progressivo adunarsi di questo *grex*, alla spicciolata, come per una riunione di club, negli *horti* di Scipione all'inizio delle *feriae Latinae* (una festività in onore di Giove Laziale della durata di tre giorni, senza data fissa).

Cicerone sostiene (*r. p.* I 8, 13: ma il dato è da considerare senz'altro fittizio) di avere raccolto il resoconto dell'intero dialogo dalla viva voce d'uno dei partecipanti, Publio Rutilio Rufo, quando nel 78 (a ben oltre mezzo secolo di distanza dall'evento narrato) si recò a trovare questo fiero personaggio a Smirne, luogo d'esilio in cui volle restare sino alla fine dei suoi giorni dopo aver subìto l'ingiusta condanna per presunte malversazioni nei confronti dei provinciali. Primo a presentarsi da Scipione è il nipote (figlio della sorella Emilia) Quinto Elio Tuberone. Fiorisce affettuosa tra i due la conversazione, traendo spunto da un fenomeno meteorologico prodottosi in quei giorni (il parelio, o sdoppiamento dell'immagine solare): circostanza inquietante e giudicata ominosa (Scipione in effetti morrà di lì a poco in circostanze oscure). Per spiegare il fenomeno Scipione dice che ben volentieri sarebbe ricorso a Panezio, se non fosse stato solo idealmente presente, essendo nel frattempo tornato ad Atene per assumervi la guida della scuola stoica: *quam vellem Panaetium nostrum nobiscum haberemus!* (10, 15). L'incontro poi (11, 17) si arricchisce all'improvviso d'una nuova coppia, anch'essa accolta con viva cordialità: Lucio Furio Filo e, insieme, lo stesso narratore putativo del dialogo, Rutilio Rufo. E finalmente la brigata s'infoltisce quasi per aggregazione spon-

[5] «Il massimo nell'amicizia è stare alla pari con gli inferiori. Spesso infatti c'è qualcuno che spicca, com'era Scipione nel nostro "gruppo". Lui non si mise mai al di sopra di Filo, di Rupilio, di Mummio o degli amici di rango inferiore; e, invece, siccome suo fratello Quinto Massimo — una persona eccellente, ma certo non al suo livello — era più anziano, lo riveriva come un superiore e voleva che tutti i suoi amici fossero più importanti grazie a lui» (trad. Biddau).

tanea con l'arrivo di cinque altre figure, in una animata sequenza narrativa che merita d'essere ricordata come una delle più belle 'cornici' dei dialoghi ciceroniani (12, 18):

> *dixerat hoc ille, cum puer nuntiavit venire ad eum Laelium domoque iam exisse. Tum Scipio calceis et vestimentis sumptis e cubiculo est egressus, et cum paululum inambulavisset in porticu, Laelium advenientem salutavit et eos, qui una venerant, Spurium Mummium, quem in primis diligebat, et C. Fannium et Quintum Scaevolam, generos Laeli, doctos adulescentes, iam aetate quaestorios; quos cum omnis salutavisset, convertit se in porticu et coniecit in medium Laelium; fuit enim hoc in amicitia quasi quoddam ius inter illos, ut militiae propter eximiam belli gloriam Africanum ut deum coleret Laelius, domi vicissim Laelium, quod aetate antecedebat, observaret in parentis loco Scipio. Dein cum essent perpauca inter se uno aut altero spatio conlocuti, Scipionique eorum adventus periucundus et pergratus fuisset, placitum est ut in aprico maxime pratuli loco, quod erat hibernum tempus anni, considerent; quod cum facere vellent, intervenit vir prudens omnibusque illis et iucundus et carus, M'. Manilius qui a Scipione ceterisque amicissime consalutatus adsedit proximus Laelio*[6].

La coreografia della vivace scena reca certo la firma di Cicerone; eppure, al netto dell'idealizzazione, sembra ritrarre in modo plausibile i giochi di forze e lo spirito dei rapporti interpersonali effettivamente vigenti nel gruppo: che presenta davvero sul piano visivo un carattere di 'circolarità' con quella posizione centrale occupata vicendevolmente *domi bellique* da Scipione e da Lelio e con quel muoversi in giro dei personaggi che sembra obbedire alle istanze preliminari d'una reciproca

[6] «Aveva egli finito di dir ciò, quando il giovane servo annunciò che stava venendo da lui Lelio, ed era già uscito di casa. Scipione allora, messosi calzari e abiti, uscì dalla camera da letto e, dopo aver passeggiato un poco nel portico, salutò Lelio che giungeva e quelli che erano venuti con lui, Spurio Mummio, che aveva caro tra i primi, e Gaio Fannio e Quinto Scevola, generi di Lelio, giovani colti e in età ormai di ex questori. Dopo averli salutati tutti, si girò nel portico e fece mettere in mezzo Lelio: nella loro amicizia c'era infatti questo, quasi un reciproco impegno formale, che al campo Lelio riverisse l'Africano quale un dio per la sua insigne gloria in guerra; in città, viceversa, Scipione onorasse Lelio come un padre, perché lo avanzava d'età. Quindi, dopo essersi scambiate pochissime parole, muovendosi per uno o due giri – e la loro venuta era riuscita tanto gradita e piacevole a Scipione – si decise di andare a sedere nel posto più soleggiato del praticello, perché era la stagione invernale; quando si disponevano a muoversi, sopraggiunse il giureconsulto Manio Manilio, a tutti loro gradito e caro, il quale, salutato in coro con viva cordialità da Scipione e da tutti gli altri, si sedette vicinissimo a Lelio» (trad. Cancelli).

presa di misure. Aleggiano, sia pure *in absentia*, i referenti intellettuali di Panezio e di Polibio, ricordati più oltre insieme nel corso del dialogo. È Lelio infatti a evocarli in dibattito con Scipione, in merito alla costituzione romana (I 21, 34):

> *memineram persaepe te cum Panaetio disserere solitum coram Polybio, duobus Graecis vel peritissimis rerum civilium, multaque colligere ac docere, optimum longe statum civitatis esse eum quem maiores nostri nobis reliquissent*[7].

Due dunque sono le generazioni che s'aggregano nel giardino di Scipione: da una parte quella dei *senes*, rappresentata dallo stesso Emiliano, dal grande amico, di poco più anziano, Lelio, antonomastico *Sapiens*, e inoltre da *aequales* come Filo, Mummio e Manilio; dall'altra quella di personaggi presentati come ancora *adulescentes* nel 129, quali Tuberone, Rutilio e i due generi di Lelio, Fannio e (in realà alquanto più anziano) Quinto Mucio Scevola l'Augure: sono i due stessi cui Cicerone farà intrattenere col suocero di lì a poco il dialogo *De amicitia*, intestato al nome di Lelio, l''amico' per eccellenza, e raccontato a Cicerone, nella finzione della cornice, proprio da Scevola l'Augure (1, 3).

E' sul ruolo culturale di tutte queste figure (e di poche altre assenti dal bel quadretto per ragioni cronologiche) che s'incentra il problema della valenza filosofica del cosiddetto 'circolo' scipionico.

La tesi tradizionale, conferendo molto peso alla portata storica delle testimonianze ciceroniane, è propensa non solo ad attribuire consistenza alla caratura filosofica delle singole personalità (*in primis* della coppia centrale, Scipione e Lelio) ma anche a dare il massimo risalto alla coesione 'circolare' e all'egemonia intellettuale che l'ambiente scipionico avrebbe dimostrate a Roma nel corso dell'intero II secolo[8]. L'incontro col pensiero greco, con riferimento specifico ai nomi di Polibio e Pane-

---

[7] «Ricordavo che tu eri solito discuterne molto spesso con Panezio davanti a Polibio, due tra i Greci più esperti in materia politica, pervenendo sulla scorta di molti argomenti a insegnare che la costituzione lasciataci in eredità dai nostri antenati è di gran lunga la migliore» (trad. Cancelli).

[8] Cf. R.M. BROWN, *A Study in the Scipionic Circle*, «Iowa Studies in Classical Philology», I, 1934; J.M. ANDRÉ, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l'époque augustéenne*, 1966, pp. 135-201; P. GRIMAL, *Il secolo degli Scipioni*, trad. it., Brescia 1981.

zio, avrebbe fin da allora segnato in profondità i costumi, gli ideali e le stesse pratiche culturali dell'aristocrazia romana, nella luce d'una nuova spiritualità che, senza rinnegare i valori più consacrati del *mos maiorum*, avrebbe tratto dal filellenismo l'alimento più ricco di cui nutrire il suo valore specifico, cioè il sentimento e l'esercizio dell'*humanitas*. Ora, tutto ciò è innegabile in una prospettiva di più lungo termine, che troverà nei dialoghi ciceroniani il suo *monumentum aere perennius*; ma riesce ben difficile assumere quei dotti conversari tra gentiluomini proprio come documenti d'un processo culturale che si presentava già evoluto un secolo prima, in seno a una classe dirigente ancora troppo simile al *ferus victor* di oraziana memoria, impegnata com'era a finir di assicurare a Roma la supremazia nel mondo mediterraneo con conquiste anche brutali. Anzi, proprio Scipione Emiliano si era assunto il compito nel 146 di eliminare per sempre il problema Cartagine radendola totalmente al suolo, salvo poi essere accreditato dalla tradizione di edificanti, o quanto meno pensose, lacrime davanti alla città in fiamme da lui stesso fatte appiccare; e non basta: nel 133, solo quattro anni prima delle illuminate conversazioni raccontate da Cicerone nel *De re publica*, era stato dietro le quinte dell'assassinio di Tiberio Gracco e aveva preso per fame la città iberica di Numanzia dopo un assedio così feroce da costringere i disgraziati abitanti a gesti disperati. È il caso, del resto, di tornare a ricordare le peculiarità dell'impegno educativo assunto nei suoi confronti da Polibio, mirato a ben altro che a impartirgli una cultura filosofica; piuttosto, a gettare le basi del suo prestigio politico.

Da più parti, in effetti, in tempi più recenti, la tesi tradizionale sul 'circolo' è stata utilmente revocata in discussione[9]. Particolarmente incisive sono state le critiche di Hermann Strasburger[10], che ha posto a confronto gli splendidi ritratti di Scipione e Lelio offerti nel *De re publica* e nel *Laelius* con altre, più realistiche, valutazioni. Lo stesso Cicerone, si badi, non evita i toni chiaroscurali quando nel *Brutus* (21, 83) scende a giudicare in concreto il loro stile:

> *de ipsius Laeli et Scipionis ingenio quamquam ea est fama, ut plurimum tribuatur ambobus, dicendi tamen laus est in Laelio inlustrior. at oratio Laeli de collegiis non melior quam de multis quam voles Scipionis; non*

[9] Cf. G. GARBARINO, *Roma e la filosofia greca dalle origini alla fine del 2. secolo a. C.,* raccolta di testi con introduzione e commento, Torino 1973, I, pp. 14-49.

[10] H. STRASBURGER, *Der 'Scipionenkreis'*, in «Hermes» 94, 1966, pp. 60-72.

quo illa Laeli quicquam sit dulcius aut quo de religione dici possit augustius, sed multo tamen vetustior et horridior ille quam Scipio[11].

Nel focalizzare sul piano retorico i suoi giudizi, Cicerone si guarda bene dall'incorrere in anacronismi o idealizzazioni, dedicando alle due figure di punta del 'circolo' profili meno smaglianti, con apprezzamenti tutt'altro che assoluti. Non è certo il loro prestigio morale o politico a uscirne intaccato ma l'effettivo tenore della formazione culturale, con (ciò che a noi più interessa) un *argumentum e silentio* relativo al grado di compenetrazione raggiunto in età matura nelle conoscenze filosofiche (con specifico riguardo al pensiero stoico). E' questo un tema sul quale l'autore del *Brutus* si mantiene del tutto reticente, non meno che il Polibio del, pur magnifico, medaglione dedicato a Emiliano: facendo nell'ultima parte di questo (XXXI 28, 10–29, 12) il bilancio sul personaggio, lo storico greco altro non gli accredita se non il pieno conseguimento di doti morali e fisiche, quali σωφροσύνη, καλοκἀγαθία, ἀνδρεία (esplicantesi, quest'ultima, nella già ricordata passione per la caccia). D'altra parte, nelle idee attribuite ai protagonisti del 'circolo' nel *De re publica* e nel *Laelius* va senz'altro colta, in certa misura, la lezione di Polibio stesso e, probabilmente, anche di Panezio: non si può dunque tacciare d'inverosimiglianza Cicerone per aver conferito già lo sfondo del II secolo a problematiche politiche e sociali su cui i due pensatori greci hanno avuto il merito di sensibilizzare per la prima volta l'aristocrazia romana; ma sarebbe arbitrario passare da questa ammissione, senza specifiche e circostanziate convalide, al ritenere che l'ambiente scipionico le abbia, per così dire, metabolizzate in proprio e consegnate alle generazioni successive; sicché non si può dare torto allo Strasburger quando[12] giunge a definire «eine gigantische Paradoxie» la pretesa di attribuire a Emiliano – sulla falsariga ciceroniana già dell'orazione *Verrina de signis* del 70 (II 4, 98) – le qualità superlative di *homo doctissimus atque humanissimus*.

[11] «Per ciò che riguarda l'ingegno di Lelio e di Scipione, sebbene tale ne sia la fama, che ambedue godono di un altissimo apprezzamento, nell'eloquenza è tuttavia più insigne la reputazione di Lelio. Eppure l'orazione di Lelio sui collegi non è migliore di una qualsiasi tra le molte di Scipione; non perché vi sia qualcosa di più gradevole di quel celebre discorso di Lelio, o perché della religione si possa parlare in termini più augusti; tuttavia egli è molto più vetusto e ruvido di Scipione» (trad. Narducci).

[12] H. STRASBURGER, *Der 'Scipionenkreis'*, cit., p. 69.

Lo stesso Cicerone, nel prosieguo del passo del *Brutus* prima citato (21, 84), è costretto a far pendere rispetto a lui la bilancia dell'ingegno e della cultura letteraria dalla parte di Lelio; ma la personalità di quest'ultimo, proprio per il ruolo complementare esercitato, e da Cicerone tanto enfatizzato, nei confronti di Scipione, non riesce a sollevarsi dal rango, nel complesso umbratile, di paredro del grande leader. E del resto la sua stessa qualità antonomastica, la *sapientia*, che Cicerone, com'era da attendersi, dichiara nel trattato *de amicitia* fondata *non solum natura et moribus, verum etiam studio et doctrina* (*Lael.* 2, 7), viene presso altri interpreti antichi (Lucilio, Plutarco) ricondotta in vario modo, più realisticamente, alla sfera pratica «Lelio – ha osservato J.M. André[13] – illustra con la sua *sapientia* un robusto senso concreto, la volontà d'applicare cultura e intelligenza all'analisi della situazione politica», dimostrando un atteggiamento che, sul piano storico, si traduce anche per lui in contatto più coi pensatori (pure nel suo caso specialmente con Panezio) che col loro pensiero: considerazioni che si possono ancor più facilmente estendere ai personaggi comprimari del 'circolo', tutti *in primis* a vario titolo impegnati molto concretamente in quel cruciale periodo nella gestione del potere.

Nemmeno al loro riguardo il *Brutus* esprime in genere apprezzamento sul piano retorico; e, per ciò che concerne il rapporto con la filosofia, fornisce indicazioni positive solo sulle figure dell'ultima generazione – Fannio, Scevola, Tuberone, Rutilio – che la cronologia consente effettivamente di annoverare tra gli *auditores* latini di Panezio. Nel *Brutus* Scevola, pur accreditato di competenza giuridica e *prudentia*, viene escluso dal novero degli oratori (26, 102); circa gli altri tre, è significativo che il giudizio più o meno drasticamente sfavorevole sulla loro *eloquentia*, con uno scarto netto rispetto al piano delle facoltà dialettiche, venga fatto discendere proprio dall'adesione allo stoicismo (31, 118), dottrina che poco indulge agli ornamenti del parlar bene.

Ciò che sembra dunque opportuno, rispetto all'opinione più tradizionale, non è certo mettere in dubbio la circolazione, attorno al carismatico leader, d'una *élite* accomunata da ragioni familiari e politiche e anche dal favore accordato ad alcuni cospicui esponenti del pensiero greco; bensì ridimensionare da un lato il ruolo attribuito agli interessi intellettuali e filosofici come principale legante del gruppo, dall'altro la

[13] J.M. André, *L'otium*, cit.,, p. 184, nota 9.

propensione a fare dell'apertura al mondo greco nel maturo secondo secolo una marca esclusiva di Scipione e dei suoi amici. Su quest'ultimo punto non si possono che condividere le prudenti e documentate riserve espresse da alcuni studiosi (come l'Astin e il Jocelyn[14]), riconoscendo tendenze (talora smodatamente) filelleniche pure in personaggi che nulla hanno a che vedere con l'ambiente scipionico o addirittura si segnalano per ostilità nei confronti di qualche suo esponente.

In ultima analisi, non abbiamo dunque concreti elementi per far decorrere dall'età scipionica i primi svolgimenti del pensiero filosofico tra i Romani: anche per le figure più segnate dall'impronta stoica non troviamo documentabili ricadute sul piano dottrinale, marcando essenzialmente quell'impronta una scelta di vita, un fatto di *decorum* morale e intellettuale. Pensiamo ancora ai giudizi del *Brutus* su Tuberone e su Rutilio Rufo, il protomartire repubblicano. Per il primo, che pur fu destinatario di scritti di Panezio e del suo discepolo Ecatone, non abbiamo tracce positive di una personale produzione letteraria, tanto meno filosofica; del secondo c'è sì attestata, al contrario, un'ampia attività (soprattutto di carattere oratorio e memorialistico, al tempo dell'intransigente esilio), ma senza alcun diretto rapporto con la sua opzione stoica[15]. E va peraltro detto – alla fine dei conti – che è Cicerone stesso a giudicare motivata l'assenza d'una specifica letteratura filosofica latina di estrazione 'scipionica'. Ecco come si esprime in *Tusc.* IV 3, 5 s.:

> *sapientiae studium vetus id quidem in nostris, sed tamen ante Laeli aetatem et Scipionis non reperio quos appellare possim nominatim. Quibus adulescentibus Stoicum Diogenem et Academicum Carneadem video ad senatum ab Atheniensibus missos esse legatos, qui cum rei publicae nullam umquam partem attigissent essetque eorum alter Cyrenaeus alter Babylonius, numquam profecto scholis essent excitati neque ad illud munus electi, nisi in quibusdam principibus temporibus illis fuissent studia doctrinae. Qui cum cetera litteris mandarent, alii ius civile, alii orationes suas, alii monumenta maiorum, hanc amplissimam omnium artium, bene vivendi disciplinam, vita magis quam litteris persecuti sunt. Itaque illius verae elegantisque philosophiae, quae ducta a Socrate in Peripateticis*

[14] A.E. ASTIN, Scipio Aemilianus, Oxford 1967, pp. 294-296; H.D. JOCELYN, *The Ruling Class of the Roman Republic and Greek Philosophers*, in «Bull. John Rylands Libr.» 59, 1977, pp. 323-366: 327.

[15] Cf. G. MORETTI, *Suscitare o no le passioni? Il ruolo di Publio Rutilio Rufo*, in L. CALBOLI MONTEFUSCO (ed.), *Papers on Rherotic*, IV, Roma 2002, pp. 205-222.

adhuc permansit et idem alio modo dicentibus Stoicis, cum Academici eorum controversias disceptarent, nulla fere sunt: aut pauca admodum Latina monumenta sive propter magnitudinem rerum occupationemque hominum, sive etiam quod imperitis ea probari posse non arbitrabantur[16].

Ben si vede come – a parte il riconoscimento d'un interesse, una buona disposizione verso le dottrine di matrice greca – nemmeno l'età scipionica esca risparmiata dal giudizio di Cicerone, che investe anzi l'intero periodo alle sue spalle per rivendicare una orgogliosa primazia per quanto attiene a una scrittura filosofica latina provvista di dignità letteraria. In un periodo in cui le prevenzioni contro la cultura greca vanno su vari fronti attenuandosi, Emiliano e il suo *entourage* aristocratico si collocano sulle linee avanzate dell'apertura, traendo a loro volta dagli apporti dottrinali ellenici (con particolare riguardo al rinnovato sistema delle virtù) le 'decorose' patenti per il proprio operare in pubblico e in privato: appunto, in definitiva, un 'circolo virtuoso' tra Roma e Grecia, atto a presentarsi, nel secolo successivo, come *locus* ideale per le più nostalgiche proiezioni del pensiero ciceroniano.

16 «L'interesse per la sapienza è certamente antico presso di noi, però non riesco a trovare nomi da citare per il periodo anteriore a Lelio e a Scipione. Quando questi erano giovani, mi risulta che furono mandati dagli Ateniesi come ambasciatori presso il senato lo stoico Diogene e l'accademico Carneade»: è l'accennata famosa ambasceria del 155; «essi non si erano mai occupati di politica, uno era di Cirene e l'altro babilonese: certamente non sarebbero stati tolti al loro insegnamento e scelti per quell'incarico, se in quei tempi certi nostri personaggi in vista non avessero dimostrato interesse per la cultura filosofica. Essi però affidavano allo scritto gli altri loro studi, chi il diritto civile, chi i propri discorsi, chi le memorie degli antenati; ma preferirono attendere a questa dottrina, che insegna a vivere bene ed è la più nobile di tutte le arti, con la loro vita più che con i loro scritti. Pertanto quella vera e ottima filosofia che, iniziata da Socrate, ebbe continuatori fino ad oggi nei Peripatetici, ed anche negli Stoici che sostengono le stesse idee in modo diverso, mentre gli Accademici fanno da arbitri nelle loro controversie, non è rappresentata da quasi nessuna o da ben poche opere in latino, sia perché l'impresa era grande e gli uomini troppo affaccendati, sia anche perché pensavano che tali studi non potevano essere apprezzati da gente del tutto profana» (trad. Marinone).

Istituto Lombardo (Rend. Lettere) 154, 101-114 (2020)

IL CONCETTO DI STORIA LOCALE E L'*INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR LOCAL HISTORIES AND CULTURAL DIVERSITIES* DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELL'INSUBRIA

CLAUDIA BIRAGHI (*) e SARA FONTANA (**)

Nota presentata dal s.c. Gianmarco Gaspari
(Adunanza del 22 ottobre 2020)

SUNTO. – I. Qualche osservazione sulla metodologia e su alcune possibili definizioni della storia locale, facendo soprattutto riferimento all'importante contributo di Lewis Mumford dal titolo *The value of local history* (1927). II. Nato nel 1999, l'*International Research Center for Local Histories and Cultural Diversities* dell'Università degli Studi dell'Insubria si propone di valorizzare la ricerca sulle storie e sulle culture locali, a partire dall'interesse per la propria area territoriale, ma con obiettivi che si ampliano anche verso la dimensione teorica. Nei suoi vent'anni di attività, il Centro ha approfondito la ricerca storica attraverso corsi di perfezionamento, pubblicazioni, edizioni di fonti storiche, banche dati e risorse elettroniche consultabili online, mostre, congressi e incontri, sviluppo di una biblioteca e di un archivio fotografico, ponendo particolare attenzione al coinvolgimento di più discipline, ai problemi di metodo e allo studio critico delle fonti.

***

ABSTRACT. – I. Some remarks on the methodology of local history, and on some of its possible definitions, mainly focused on the important contribution given to the subject by Lewis Mumford's essai *The value of local history* (1927). II. Since 1999, the *International Research Center for Local Histories and Cultural Diversities* of the University of Insubria

(*) Università degli Studi dell'Insubria, Varese, Italy.
E-mail: claudia.biraghi@uninsubria.it
(**) Università degli Studi dell'Insubria, Varese, Italy.
E-mail: sara.fontana@uninsubria.it

has had, among its goals, research about and promotion of local histories and cultures. Interest in its own territorial area (Insubria region) is central, but it has also wider targets, including historiography theories. In its twenty years of activity, the Center has deepened historical research through advanced courses, publications, editions of historical sources, online databases and electronic resources, exhibitions, conferences and meetings, a library and a photographic archive. Multidisciplinary involvement, methodological issues, critical study of sources are the main features of its approach.

I[1]

«Questa è Aleppo. Quanti suoi re mise al passato remoto! Essa sostituì l'avverbio di tempo con quello di luogo». Parto da una suggestione, molto lontana nel tempo e nello spazio: un'espressione con cui il letterato e viaggiatore arabo andaluso Ibn Ǧubayr, alla fine del XII secolo, sottolinea la permanenza del sito rispetto all'impermanenza degli eventi temporali che vi si svolgono[2]. Le sue parole vengono riprese più di un secolo dopo, per ribadire lo stesso concetto, da Ibn Baṭṭūta, altro grande viaggiatore, di origine marocchina, che scrive, sempre a proposito di Aleppo: «un avverbio di luogo è resistito a un altro di tempo»[3]. Da qui vorrei avviare una riflessione sulla storia locale – o meglio sulla *local history*, dato che l'equivalente inglese dispone già di una propria specificità disciplinare, mentre il sintagma italiano deve ancora fare i conti con interpretazioni più ridotte o con indebiti provincialismi –, alla ricerca di alcuni elementi costitutivi utili per definirla e che possano anche servire come strumenti operativi di approccio.

Nel concetto di *local history*, naturalmente, rientrano il *tempo* e il *luogo*. Quando si fa storia, il tempo è sempre componente fondamentale; in più, nel fare storia locale in particolare, il luogo può offrire una base anche più solida, un riferimento più stabile, rispetto al tempo. Luogo e tempo, dunque; sito ed evento, sono i primi elementi costitutivi.

Per poter essere efficaci nel fare storia, e storiografia, locale, tempo

---

1 Questa prima parte è dovuta a Claudia Biraghi.

2 Ǧubayr 1906, 241; testo ricavato dalla riproduzione in formato immagine in < url: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k370190p/f265.item >, con modifica, per ragioni di chiarezza, della traduzione originale («Questa è Aleppo. Quanti suoi re mise al predicato del verbo *furono*! Essa sostituì l'avverbio di tempo con quello di luogo»).

3 Baṭṭūta 2017 < url: https://www.einaudi.it/catalogo-libri/narrativa-straniera/altre-narrative/i-viaggi-ibn-battuta-9788858423127/ >

e luogo devono però anche entrare in *relazione*: altro elemento. Le modalità di questa relazione – questo è il mio assunto – possono trovare una proficua espressione in un processo linguistico che ricorre a figure della retorica tradizionale. Tornando ai due viaggiatori islamici con cui ho iniziato, la loro è una *metafora*: il *qui* perdura oltre l'*adesso*, e lo sostituisce.

Lasciando il Medioevo islamico, arrivo alla modernità, con il newyorkese, ma di origini tedesche, Lewis Mumford (1895 - 1990), e la sua relazione dal titolo *The value of local history*, presentata a Troutbeck (stato di New York) il 15 settembre 1926 e pubblicata l'anno successivo sullo Year Book della *Dutchess County Historical Society*[4]. In questo saggio, c'è un'affermazione di Mumford che trovo estremamente suggestiva:

> proprio come il naturalista può ricostruire un intero animale partendo dalle poche ossa che può aver trovato in una vecchia cava di ghiaia, così lo storico potrebbe ricostruire gran parte della storia dell'intera nazione, con nient'altro a guidarlo che nomi, luoghi, case, leggende e storie che ancora esistono, e che hanno a che fare con una parte … piccola [del] territorio[5].

La storia di una parte per la storia del tutto. La storia locale come *sineddoche*.

Questo concetto, espresso in ambito culturale statunitense, può benissimo essere applicato alla storia locale europea, italiana e soprattutto lombarda, anche in funzione di paradigma. Due casi estremi: parlare dell'età del Bronzo e dell'età del Ferro nel territorio, ad esempio, di Varese, fa muovere direttrici che permettono di illuminare un'ampia porzione non solo di Lombardia occidentale, ma anche di Piemonte orientale, di Canton Ticino, fino alla Val Mesolcina nei Grigioni. Si parte infatti da un piccolo borgo presso il Ticino, Golasecca, e si può spaziare su un territorio di oltre ventimila chilometri quadrati che nella protostoria è stato sede dell'importante civiltà che da Golasecca ha preso il nome. Ma lo stesso vale anche per l'età contemporanea: una semplice trascrizione di documenti prodotti negli otto mesi in cui il Governo Militare Alleato operò nella provincia di Varese[6] potrebbe

---

4 Mumford 1927, 22-26; riproposto nel testo antologico Kammen 1996, 85-89 e, con traduzione a fronte, in *Territori* 2020, 16-25.

5 Mumford 2020, 21.

6 Dal 29 aprile al 31 dicembre 1945. Cfr. Biraghi 2013, 167-263.

costituire una tessera nel mosaico dell'Italia del 1945, cioè in quel quadro, complesso, e talora contradditorio, in cui si collocarono le forze angloamericane nel nostro Paese. L'importante è che si stabiliscano delle relazioni: tra parte e tutto, tra elementi in qualche modo vicini.

Un altro aspetto interessante delle riflessioni di Mumford sulla storia locale riguarda il metodo da lui indicato per affrontare e gestire l'indagine: una volta che si comincia a seguire le fila della storia locale – dell'industria locale, di qualsiasi aspetto di un territorio – «si trova che tali fila conducono in ogni direzione»[7]. Quindi bisogna agganciarsi alla storia più ampia, globale, diremmo oggi; lo studioso che ha la storia locale come punto di partenza – ci dice Mumford – «è portato a stabilire tutto un insieme di relazioni – ancora questo elemento – che lo conducono nel grande mondo»[8]. In senso inverso, peraltro, scrive Mumford, «la storia locale è una sorta di caposaldo al quale tutti i tipi più diffusi e specialistici di storia devono ritornare, come a un punto di riferimento per la verifica»[9].

Sempre sulla via di una definizione di storia locale, oltre alla metafora e alla sineddoche, troviamo un'altra figura retorica: la *metonimia*. Grazie ad essa, stabilendo una relazione di contiguità, nominiamo un solo aspetto ma, facendo questo, implicitamente evochiamo tutta una serie di altri tratti. Applicando questo concetto alla storia, è nato un approccio, teorizzato dall'olandese Eelco Runia e analizzato in Italia da Edoardo Tortarolo, in base al quale il tutto del passato è ricuperabile a partire da un frammento che è sotto i nostri occhi, e che genera in noi emozioni. Questo spiega ad esempio perché, secondo Runia, il semplice recitare i nomi delle vittime dell'Olocausto produce un effetto di presenza molto più intenso di qualsiasi altra rappresentazione dell'Olocausto stesso[10]. Naturalmente si tratta di una forma di percezione del passato molto legata alla storia locale, che è fatta di frammenti, concreti, e vicini, sia da un punto di vista spaziale sia, molto spesso, affettivo.

Per concludere, sulla scorta di queste considerazioni e di questi spunti, dove arriviamo, nel tentativo di trovare delle definizioni della sto-

7 Mumford 2020, 25.
8 Mumford 2020, 25.
9 Mumford 2020, 23-25.
10 Runia 2006a, 242-248; Runia 2006b, 6.

ria locale? La storia locale *è* storia concreta; i fatti vengono ricostruiti partendo da elementi e da luoghi ben definiti, tanto che la storia locale è un punto di riferimento per la verifica della storia generale. Ma la storia locale è anche un procedimento linguistico, esprime significati attraverso relazioni, tra tempo e luogo, tra parte e tutto, tra elementi vicini, tra noi e uno spazio che persiste da più tempo di noi. La storia locale è, in definitiva, *microstoria*; le storie accadono nel tempo, ma le storie anche *hanno luogo*, in spazi che possono essere molto puntuali e circoscritti; in questo senso, però, da locale, la storia può – anzi, diciamo, dovrebbe – poi diventare *trans-locale*, ossia analizzare le connessioni tra siti e cercare di comprendere i processi storici attraverso lo studio simultaneo di esperienze diverse, comparando siti distinti sulla base della specificità e delle connessioni multiformi di ciascuno. Questo aspetto viene approfondito nell'articolo *Verso una microstoria trans-locale* di Christian De Vito[11].

De Vito, ora all'Università di Bonn, ha lavorato fino al 2018 alla School of History dell'Università di Leicester, nella quale esiste il Centre for English Local History, che è stato pioniere di un approccio alla storia locale basato sul metodo comparativo, sulla multidisciplinarità e sull'interazione tra società e paesaggio. È proprio l'approccio adottato presso questo Centro che è stato adottato come modello dal Centro Internazionale di Ricerca per le Storie Locali e le Diversità Culturali, nato all'interno dell'Università degli Studi dell'Insubria nel 1999 e che nel 2019 ha dunque festeggiato i suoi primi vent'anni.

II[12]

«Ogni grande evento irrompe sulla nazione come un'onda; ma lascia il suo sedimento nella vita della singola località; e nel frattempo quella vita va avanti, con la propria storia speciale e i propri speciali interessi»[13].

Ho voluto lasciare la parola allo storico Lewis Mumford, all'inizio

11 De Vito 2015, 815-833.

12 Questa seconda parte è dovuta a Sara Fontana.

13 «Every great event sweeps over the country like a wave; but it leaves its deposit behind in the life of the locality; and meanwhile that life goes on, with its own special history, its own special interests»: Mumford 1996, 87 (le traduzioni delle parti presenti in questo testo sono di Claudia Biraghi).

della presentazione dei vent'anni di attività dell'*International Research Center for Local Histories and Cultural Diversities* (conosciuto anche come Centro Storie Locali), per una breve riflessione sul concetto di storia locale, di matrice anglosassone, su cui il Centro si fonda.

Nel 1926, lo storico americano presenta una relazione dal titolo *The value of local history*[14], *il valore della storia locale*, in cui analizza, attraverso alcuni esempi di storia locale statunitense, l'importanza dello studio dei fatti di una singola località per meglio comprendere la storia generale, anche in rapporto allo sviluppo urbanistico delle città. Come si può definire la storia locale e qual è il suo valore? La storia locale è l'insieme di nomi, di luoghi, di storie e di avvenimenti che hanno a che fare con uno specifico territorio: è la storia che, secondo Mumford, «tratta di fatti concreti e comuni», che «riesce a rianimare vicende accadute in un posto»[15] e a ricostruire la storia di un'intera nazione. E assume valore quando, nell'analizzare le vicende e gli aspetti di una singola località, supera la tendenza a evidenziare gli aspetti più campanilistici degli avvenimenti, divenendo uno strumento utile per studiare, comprendere e rendere più concreta la storia generale.

Possiamo dunque parlare di *storie locali*, che si uniscono, si combinano, stabiliscono un insieme di relazioni che conducono alla storia generale.

È questa accezione di storia locale ad aver ispirato a Renzo Dionigi, nel 1999, la fondazione del Centro Storie Locali, quando, all'inizio del suo rettorato all'Università degli Studi dell'Insubria, si era proposto di valorizzare, attraverso l'insegnamento e la ricerca, alcuni progetti che approfondissero lo studio dell'arte, della cultura, della storia, del ruolo politico e sociale della città e del suo territorio.

Nulla di simile esisteva allora negli atenei italiani, e anche all'estero la situazione non era molto diversa; unica eccezione il Regno Unito, dove,

---

[14] Lewis Mumford (Flushing, Long Island, 1895 – Amenia, New York, 1990) fu sociologo e urbanista. La relazione T*he Value of Local History* fu presentata a Troutbeck (New York), il 15 settembre 1926, pubblicata nel 1927 sullo Year Book n. 12 della Dutchess County [N.Y.] Historical Society (pp. 22-26) e infine ristampata all'interno del volume Kammen (edited by) 1996, 85-89. Sul sito del Centro (www.cslinsubira.it alla pagina *Materiali*) è pubblicata la traduzione della relazione a cura di Claudia Biraghi, a cui rimando anche per le notizie su Mumford.

[15] «Because it deals with the concrete and the commoplace ... Local history touches off this things that have happened on the spot», Mumford 1996, 88.

all'Università di Leicester, era attivo il *Centre for English Local History*; Dionigi lo visitò nel 1999, venendo a contatto con un approccio nello studio della storia locale che si fonda sull'interazione tra società e ambiente, attraverso il coinvolgimento di più discipline, quali l'antropologia, l'archeologia, la storia dell'arte, ma anche il diritto, l'economia, la religione.

Nasce così il Centro, presieduto dallo stesso fondatore, Rettore fino al 2012, e diretto dapprima da Claudia Storti, docente di Storia del Diritto medievale e moderno (ora all'Università degli Studi di Milano) e successivamente da Gianmarco Gaspari, docente di Letteratura italiana all'Università degli Studi dell'Insubria, a cui è tuttora affidata la direzione scientifica. Un'Assemblea di studiosi afferenti e un Consiglio scientifico, composto da studiosi ed esperti, professori dell'Università dell'Insubria e di altri Atenei, delineano le linee principali dell'attività scientifica, che si declina in vari ambiti e attraverso strumenti diversi; due unità del personale strutturato di Ateneo supportano la ricerca.

Corsi di perfezionamento, pubblicazioni, edizioni di fonti storiche, banche dati e risorse elettroniche consultabili online, mostre, congressi e incontri, sviluppo di una biblioteca e di un archivio fotografico, sono i diversi campi nei quali il Centro ha approfondito la ricerca sulle storie e sulle culture locali, con particolare attenzione ai problemi di metodo e allo studio critico delle fonti, secondo l'accezione di matrice anglosassone cui si è accennato.

Nell'ambito dell'attività didattica, sono stati realizzati corsi di aggiornamento e di perfezionamento postlaurea destinati sia a specialisti che a cultori della materia, a insegnanti di ogni ordine, curatori di musei, operatori turistici e dei beni culturali, su archeologia e territorio, fonti documentarie e aspetti di storia di amministrazione della giustizia, e su materiali e documenti per la storia locale, e strumenti e metodi della ricerca storica.

Per favorire il confronto, la diffusione e la divulgazione delle conoscenze, il Centro promuove seminari, attività di aggiornamento e convegni di studio, nazionali e internazionali, anche in collaborazione con Enti, pubblici e privati, e associazioni scientifiche con interessi convergenti. Di rilevanza internazionale è stato il Congresso sul tema *Magistri Comacini. Mito e realtà del medioevo lombardo*, organizzato nel 2008 in collaborazione con il Centro italiano di studi sull'alto medioevo di Spoleto, che in due giornate, a Varese e a Como, ha visto la partecipazione di studiosi di storia medievale italiani e stranieri, che hanno ricostruito alcune tessere del complesso mosaico storico della produzio-

ne dei cosiddetti *Magistri comacini*, spesso associati alla ricca produzione romanica del nostro territorio.

Fin dai primi anni di attività, sono state organizzate mostre ed esposizioni che hanno avvicinato il pubblico a temi storici, artistici, letterari, a partire dalle immagini di manifesti politici delle campagne elettorali del secondo dopoguerra (1948), per arrivare alla letteratura, con la mostra sul poeta luinese Vittorio Sereni (2013, per il centenario della nascita), e alla fotografia, con l'esposizione di ritratti di personaggi celebri nelle foto del fotografo varesino Vivi Papi. È nel 2005 che con la mostra *1905-2005, l'estetica della velocità. Poesia e universo futuribile* (tenutasi a Varese, Villa Panza dal 29 ottobre al 27 novembre 2005), il Centro celebra il centenario del varo dell'idroplano n. 1 e della fondazione della rivista *Poesia*, con una esposizione dove, accanto alle opere di artisti futuristi e a una ricca selezione di grafica, hanno trovato posto libri e manifesti originali acquisiti dalla biblioteca del Centro.

Per favorire lo studio delle fonti storiche, sono sati realizzati alcuni progetti che ne hanno permesso l'edizione e la repertoriazione, attraverso pubblicazioni e banche dati.

Tra le pubblicazioni, particolare attenzione è stata riservata all'edizione di fonti storiche medievali e moderne – tra cui si ricorda l'edizione in tre volumi delle *Carte di Santa Maria del Monte di Velate*, tra il 2005 e il 2009 – alcune delle quali sono consultabili *online*, ma non mancano pubblicazioni di carattere più divulgativo, che approfondiscono alcuni aspetti di storia locale.

Tra i progetti editoriali, particolarmente rilevante è la *Storia di Varese* che vuole porsi come punto di riferimento per lo studio critico della storia del territorio varesino, dalla preistoria al Novecento, con alcuni approfondimenti sulle rilevanze che lo hanno più caratterizzato. Il piano dell'opera prevede diciassette volumi completi di un ricco apparato iconografico: *Profili* (due volumi), *Storia dell'arte* (due volumi), *Antichità* (due volumi), *Medioevo* (tre volumi), *Età moderna* (due volumi), *Ottocento* (due volumi), *Novecento* (due volumi), con repertori *ad hoc* su Lingue e scritture, e la pubblicazione di un *Dizionario biografico dei varesini*.

Otto i volumi pubblicati finora: *Il Monastero di Santa Maria del Monte sopra Varese*, opera delle stesse romite del Sacro Monte che, con puntuali ricerche storiche e paleografiche, ricostruiscono la storia del monastero dalle origini ai giorni nostri, passando attraverso i momenti fondamentali della storia del Monte e della via sacra; *Varese. Una pro-*

vincia con la cultura dello sport, seicento pagine che raccontano gli avvenimenti e i protagonisti delle numerose discipline sportive che hanno animato la vita del nostro territorio; *Varese nelle antiche stampe (XVII-XIX secolo)*, una raccolta di stampe che offre al lettore uno spaccato di storia locale, attraverso vedute del Sacro Monte, immagini dell'esposizione del 1886, della vita e dei conflitti di cui fu protagonista Vincenzo Dandolo, fino alla battaglia di Varese del 26 maggio 1859 e alle corse all'ippodromo; la *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, che in due tomi analizza le numerose – e spesso eccezionali per qualità e interesse storico – testimonianze artistiche del territorio, da romanico al Novecento, passando dall'analisi di personalità che hanno segnato la storia dei luoghi, fino al recupero di argomenti poco noti o ben poco divulgati, quali l'arte organaria, l'arte orafa, il collezionismo ottocentesco e l'archeologia industriale; *Varese e dintorni nelle terre dell'Alta Insubria: problematiche di metodo in prospettiva eco-storica*, uno studio metodologico che offre uno spunto per approfondire la storia del territorio insubre e della città di Varese attraverso l'analisi dell'interazione tra uomo e ambiente; i due tomi sull'archeologia, *Il territorio di Varese in età romana*, ritratto inedito di una Varese romana, fatto di epigrafi, vetri, monete e altri reperti rinvenuti nel territorio, e *Il territorio di Varese in età preistorica e protostorica*, che offre una panoramica su ambiente, popoli e scritture, dalle palafitte alla civiltà di Golasecca, fino agli albori della romanizzazione.

Un grande lavoro di raccolta di dati archivistici e bibliografici ha portato allo sviluppo di alcune banche dati, consultabili sul sito internet del Centro (www.cslinsubria.it), che si propongono quale utile strumento a disposizione di studenti e studiosi per ricerche in ambito storico. *Articoli Insubria* è la banca dati dedicata allo spoglio di articoli pubblicati su periodici del territorio insubre, ricercabile per parole chiave; la *Bibliografia varesina* raccoglie, oltre ai consueti dati bibliografici di monografie e saggi, parole chiave, luogo e periodo storico; la banca dati *Catasto* contiene le informazioni tratte dai *catastrini* del catasto di Maria Teresa sui possessori di terreni e fabbricati della provincia di Varese, ricercabili per cognome o luogo; un vasto data-base di regesti di documenti relativi al territorio varesino per gli ultimi due secoli del Medioevo costituisce la banca dati *Regesti*; e infine una banca dati internazionale che raccoglie i segni lapidari, con immagini, degli *Stone cutter's*.

Nell'ambito della raccolta cartacea e digitale di documenti, il Centro offre ai laureandi in discipline umanistiche e in generale agli stu-

diosi un servizio di orientamento alla consultazione di biblioteche e archivi e di assistenza di carattere bibliografico e paleografico. Possiede una biblioteca che conta più di 7000 volumi (fra monografie e periodici) e circa 350 unità fra CD e DVD con riproduzioni fotografiche in formato pdf e tif di testi antichi e rari, periodici e fonti iconografiche. Nelle acquisizioni vengono privilegiati gli strumenti di ricerca di speciale interesse locale per il territorio insubre, con particolare riguardo a fonti e studi non presenti presso le biblioteche civiche.

Ma non solo libri e documenti: il Centro valorizza anche la fotografia, come fonte privilegiata nell'osservazione della storia sociale, economica e culturale di Varese e del suo territorio, documentandone anche i cambiamenti nel corso del tempo. Dal 2005, il Centro gestisce e mette a disposizione di utenti e studenti l'archivio del fotografo Vivi Papi (1937-2005), che è oggetto di un vivace interesse e di richieste di consultazione a fini di ricerca storica, pubblicazioni e mostre. L'archivio consiste in 26 metri lineari di materiali, 97.000 pezzi, tra diapositive, negativi e fotografie, che coprono un arco di tempo che va dagli anni Cinquanta al 2005.

Con la collaborazione di Annamaria Fumagalli Papi, e di alcuni studenti, è in corso un progetto di digitalizzazione di diapositive e negativi. Numerose immagini sono dedicate al Sacro Monte di Varese, luogo amato da Vivi Papi, che lo ha fotografato in ogni angolo avendo trascorso qui tutta la sua vita: dalla cripta romanica, al suggestivo borgo arroccato sul monte, al viale delle cappelle, dove una imponente campagna fotografica ha documentato i restauri effettuati negli anni Ottanta. Campagne fotografiche specifiche sono state dedicate a pittori attivi in tutto il territorio insubre – tra cui si ricordano Isidoro Bianchi da Campione, Giovan Battista Ronchelli, Antonio Magatti, Il Morazzone – e a monumenti, chiese, ville, castelli.

Storia locale dunque, ma anche e soprattutto *storie locali*, senza dimenticare le *diversità culturali* nella prospettiva che lo studio dell'identità culturale locale passi anche dal confronto aperto con le diversità che la affiancano o la attraversano. Ecco ciò che sembra raccontare la sede stessa che ospita il Centro, Villa Toeplitz, a Varese, un esempio di commistione fra tradizione locale e legami con altre realtà culturali.

La villa[16] fu ristrutturata nelle forme attuali tra il 1925 e il 1928

[16] Per notizie sulla villa: Giampaolo 1960; Lodi 1960; Ferranti – Speroni 1981; Pacciarotti 2011.

dall'architetto romano Armando Brasini su una preesistente costruzione d'inizio Novecento, dovuta all'ingegnere varesino Alfredo Speroni, per volere dei proprietari che le hanno dato il nome, i coniugi Giuseppe ed Edwige Toeplitz. Entrambi di origine polacca, banchiere e figura di primo piano nel mondo finanziario milanese lui[17], e donna colta e intelligente, appassionata di viaggi, arte, musica e astronomia lei, Edwige Mrozowska[18], fecero della loro dimora un luogo di incontri culturali e artistici nei primi decenni del Novecento. Acquistata dopo vari passaggi di proprietà dal Comune di Varese nel 1972, è ora una delle sedi dell'Università: utilizzata spesso come sede di rappresentanza, ospita, oltre al Centro Storie Locali, gli studi di alcuni professori e la *Riemann International School of Mathematics*.

Circonda la villa un suggestivo parco[19] aperto al pubblico, progettato nel 1927 dallo studio parigino *Collin & Adam*. Il viale alberato che accoglie il visitatore conduce a un percorso che unisce armoniosamente vari stili, dove le suggestioni del giardino *all'italiana*, con le architetture vegetali geometriche, il belvedere e le cascate d'acqua che scendono da

---

[17] Giuseppe Toeplitz (Żychlin 1866 – Varese, Sant'Ambrogio Olona 1938), banchiere, dopo gli studi si trasferì a Genova dove fu vicedirettore della filiale italiana della Banca russa per il commercio estero (1894). Divenuto cittadino italiano nel 1912, entrò nella Banca commerciale italiana di cui fu il consigliere delegato (1917-1933) e uno dei principali creatori. Sposò in prime nozze Anna De Grand Ry da cui ebbe un figlio, Ludovico Toeplitz De Grand Ry (nato a Genova nel 1893). Dopo la morte della moglie, si unì in seconde nozze, nel 1918, con Edwige (Edvige) Mrowzowsa, attrice ed esploratrice polacca. Per notizie sulla sua attività, si rimanda a: Toeplitz 1963; Telesca 2009; Montanari 2013, 220.

[18] Edvige Toeplitz Mrozowska (Janowice Poduszowskie, Polonia 1880 – Varese, Sant'Ambrogio Olona 1966), fu attrice, esploratrice e scrittrice. Sposò il banchiere Giuseppe Toepliz nel 1918; negli anni Venti compì numerosi viaggi in Ceylon, India, Mesopotamia, Persia, Kashmir, Tibet e Birmania, attraverso i confini di Cina, India, Afghanistan, Tagikistan e Kirghizia, spingendosi nel Kashmir e nel Tibet occidentale. Pubblicò i suoi scritti di viaggio nel libro *Visioni Orientali*, edito da Mondadori nel 1930. Acquistò col marito la villa di Varese dalla famiglia tedesca Hannesen, e vi apportò numerose modifiche, soprattutto nel parco, con la piantumazione di piante esotiche e il reindirizzamento delle acque dal vicino monte Martica per alimentare le cascate e i giochi d'acqua, che ancora oggi si possono ammirare dopo un restauro terminato nell'estate di quest'anno da parte del Comune di Varese.

[19] Ferranti 1980; Cottin 2004, 387-401; Meazza – Zanzi 2012, 85-86; Assessorato alla tutela ambientale, *Piccole Guide ai Parchi cittadini, Villa Toeplitz* (pdf), www.varesecittagiardino.it; Assessorato all'ambiente e verde urbano, *Parco di Villa Toeplitz*, Comune di Varese, maggio 2016 (pdf), www.comune.varese.it.

una lunga scalinata in porfido, si uniscono al giardino romantico *all'inglese*, con un vero e proprio bosco nella parte alta, maestosi alberi di cedro, faggio e quercia, a cui si alternano ampie porzioni di prato. Non mancano anche echi orientaleggianti, nelle fontane a mosaico e in alcune essenze esotiche (soprattutto conifere), dovuti ai numerosi viaggi di Edwige in India e in Kashmir.

Maggiori informazioni sull'attività del Centro sono reperibili al sito internet www.cslinsubria.it.

Sede e contatti:
International Research Center for Local Histories and Cultural Diversities
Università degli Studi dell'Insubria
viale G.B. Vico, 46 (Villa Toeplitz)
21100 Varese
web: www.cslinsubria.it
e-mail: CentroStorieLocali@uninsubria.it

BIBLIOGRAFIA

Baṭṭūta, Ibn 2017 — *I viaggi*, Torino, Einaudi

Biraghi, Claudia 2013 — *Nuove fonti per la storia dell'occupazione alleata a Varese (1945)*, in C. Biraghi (a cura di), *Fonti per la storia del territorio varesino e comense. 2. Età contemporanea (secoli XIX – XX)* (Fonti, 7), Varese, Insubria University Press

Cottini, Paolo 2004 — *I giardini della città giardino*, Varese, Edizione Lativa

De Vito, Christian G. 2015 — *Verso una microstoria translocale (micro – spatial history)*, in *Quaderni storici*, n. 150, Bologna, Il Mulino

Ferranti, P. 1979 — *Uno sguardo nel passato sull'attuale parco di S. Ambrogio Olona*, Calandari do ra famiglia Bosina par or 1980

Ferranti, P. – Speroni, E. 1980 — *La villa Toeplitz di S. Ambrogio Olona e l'Ing. Alfredo Speroni*, Calandari do ra famiglia Bosina par or 1981

Giampaolo, Leopoldo 1960 — *Le frazioni di Varese*, Famiglia Bosina, Varese

Ǧubayr, Ibn 1906 — *Viaggio in Ispagna, Sicilia, Siria e Palestina, Mesopotamia, Arabia, Egitto compiuto nel secolo XII*, Roma, Casa Editrice Italiana

Kammen, Carol 1996 — *The pursuit of local history: readings of theory and practice,* Walnut Creek, Altamira Press

Lodi, Mario 1960	*S. Ambrogio Olona*, Calandari do ra famiglia Bosina par or 1960
Meazza, Carlo – Zanzi, Daniele 2012	*Alberi & Varese*, Varese – Besozzo, Quirici Edizioni
Montanari, Guido 2013	*A banker from Poland: exploring Jòzef Toeplitx's International connections through his correnspondance,* in *Foreign financial institutions and national financial system*, Warszawa, EABH
Mumford, Lewis 1927	*The value of local history*, in *Year Book*, n. 12, Poughkeepsie NY, Dutchess County Historical Society
Mumford, Lewis 1996	*The value of local history*, in C. Kammen (edited by), *The pursuit of local history. Readings of theory and practice*, Walnut Creek, Altamira Press
Mumford, Lewis 2020	*The value of local history*, in *Territori 2020*, Varese, Macchione
Pacciarotti, Giuseppe 2011	*L'eclettismo nel territorio di Varese*, in M. L. Gatti Perer (a cura di), *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio vol. 2*, Varese, IUP
Runia, Eelco 2006a	*Namen noemen*, in *Tijdschrift voor Geschiedenis*, n. 119, Amsterdam, Amsterdam University Press
Runia, Eelco 2006b	*Presence*, in *History and Theory*, n. 45, Middletown CT, Wesleyan University
Telesca, Giuseppe 2009	*Un uomo solo al comando. Giuseppe Toeplitz e il problematico governo societario della Banca Commerciale Italiana negli anni '20*, in *Imprenditorialità e sviluppo economico. Il caso italiano (sec. XIII – XX)*, Milano, Egea
Toeplitz, Ludovico 1963	*Il banchiere. Al tempo in cui nacque, crebbe e fiorì la Banca Commerciale Italiana*, Milano, Milano Nuova

Scienze giuridiche
Storia del diritto medievale e moderno IUS 19 Istituto Lombardo (Rend. Lettere) 154, 115-132 (2020)

LA PAURA. RIFLESSIONI INTERDISCIPLINARI PER UN DIBATTITO CONTEMPORANEO SU VIOLENZA, ORDINE, SICUREZZA

CLAUDIA STORTI (*) e FLORIANA COLAO (**)

Nota presentata dal s.c. Claudia Storti
(Adunanza del 3 dicembre 2020)

SUNTO. – Il libro *La paura. Riflessioni interdisciplinari per un dibattito contemporaneo su violenza, ordine, sicurezza* offre numerose prospettive di riflessione interdisciplinare su un aspetto della vita delle società che ha caratteri di continuità tra passato e presente e forte influenza sulla configurazione dei sistemi penali. Se, come istinto, la paura costituisce uno strumento naturale di difesa per l'individuo, la paura 'collettiva' è fenomeno che, nella convivenza sociale, si presta a numerose declinazioni e non tutte di segno positivo, come si vede, ad esempio, nell'attuale ipertrofia del diritto penale. La paura è talvolta scatenata da cause oggettive (da fenomeni naturali come le catastrofi, le epidemie, le carestie, oppure da guerre e rivoluzioni); in altri casi, invece, è suscitata dalle cosiddette 'culture della paura', tese a ingenerare o a accrescere con la propaganda e la retorica o con atti di violenza (basti pensare alla 'funzione' degli atti di terrorismo) insicurezza di fronte a 'nemici' talvolta veri, talvolta 'presunti' allo scopo di suscitare ricerca di protezione e sicurezza e con questo di rafforzare il potere di chi offre tutela anche con gli strumenti del diritto penale.

***

ABSTRACT. – The book *Riflessioni interdisciplinari per un dibattito contemporaneo su violenza, ordine, sicurezza* offers an interesting interdisciplinary perspective on aspects of the social life that undoubtedly show continuity between past and present and that

(*) Professore ordinario di Storia del diritto medievale e moderno, Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Diritto pubblico italiano e sovranazionale, Milano, Italy. E-mail: claudia.storti@unimi.it

(**) Professore ordinario di Storia del diritto medievale e moderno, Università di Siena, Dipartimento di Giurisprudenza, Siena, Italy. E-mail: floriana.colao@unisi.it

exert a strong influence on criminal systems. If fear, as an instinct, constitutes a natural defense tool for the individual, 'collective' fear is a phenomenon open to different declinations, not all positive, as we will see, for example, in the current hypertrophy of the criminal law. Sometimes collective fear is triggered by objective causes (*e.g.* by natural catastrophes, epidemics, famines, wars or revolutions); sometimes, instead, collective fear is generated by the so called 'culture of fear'. Such culture instills and amplifies a sense of insecurity towards true or presumed enemies by using propaganda, rhetoric or violence (just think at the 'function' of terrorism). This insecurity, in turn, drives people to search safety and strengthens the power of those who offer protection even with the tools of the criminal law.

Claudia Storti

Ringrazio il Presidente e il Consiglio dell'Istituto Lombardo per aver accolto la proposta di una nota sul libro *La paura. Riflessioni interdisciplinari per un dibattito contemporaneo su violenza, ordine, sicurezza*[1]. L'avevo sottoposta alla loro attenzione prima ancora che si potessero seppur intravedere i primi segni della paura totale e globale dei nostri giorni, quella della pandemia, che, come si potrebbe dire, sembra aver un po' offuscato e fatto perdere spessore, almeno nell'opinione pubblica, a molte altre paure.

L'idea di presentare un libro sulla *paura* incentrato sulla questione penale, come 'parola chiave' del dibattito attuale su violenza ordine e sicurezza era stata ispirata sia dall'attualità del tema, sia dalle caratteristiche del progetto di ricerca e dalla particolarità dell'itinerario che ha portato alla sua scrittura.

Il libro sulla *paura* nasce nell'ambito di un progetto più ampio: quello di un *laboratorio* di riflessione interdisciplinare su alcuni concetti e temi cardine per l'indagine sulla complessità del problema penale (paura, dubbio, castigo) con precipuo riguardo alla paura della crimi-

[1] Quaderno di Storia del penale e della giustizia, 1(2019) *La paura. Riflessioni interdisciplinari per un dibattito contemporaneo su violenza, ordine, sicurezza*, http://eum.unimc.it/it/catalogo/646-quaderno-di-storia-del-penale-e-della-giustizia-1-2019-la-paura (d'ora innanzi = *La paura*). Nel frattempo è già uscita la continuazione di questa rivista: Quaderno di storia del penale e della giustizia 2(2020) Il *Dubbio. Riflessioni interdisciplinari per un dibattito contemporaneo su certezza, giustizia, mass media e diritto di punire http://eum.unimc.it/it/catalogo/696-quaderno-di-storia-del-penale-e-della-giustizia-2-2020-il-dubbio*

nalità e quindi nell'ambito del tema della sicurezza o, meglio, della crescente in-sicurezza sociale, ormai oggetto di numerosi studi[2]. Nel 2018, il *laboratorio*, come sottolineato nella nota introduttiva al volume, ha coinvolto non solo storici e storici del diritto ma anche studiosi di antropologia, sociologia, filosofia, psicologia e politologia con lo scopo di affrontare in una «visione plurale dinamica e integrata» i caratteri del «sistema penale» e della «giustizia penale» dei tempi odierni[3].

Tale laboratorio è stato ideato dagli allievi (Luigi Lacché e Massimo Meccarelli) del grandissimo storico del diritto penale Mario Sbriccoli, scomparso prematuramente nel 2005, che ha aperto nuovi percorsi per l'indagine e la comprensione del fenomeno penale dal medioevo alla contemporaneità lasciando un'eredità indelebile[4]. La stessa immagine raffigurata sulla copertina della paura è tratta da un disegno di Pablo Picasso, che Mario Sbriccoli aveva riprodotto nei suoi *ex libris* (*Fig. 1*).



Fig. 1.

[2] Per i riferimenti cfr. R. Cornelli, *La paura nel campo penale: una storia del presente*, La paura, 63-90, in part. 63.

[3] L. Lacchè, M. Meccarelli, *Paura in criminalibus: il problema penale tra sentimento umano e dinamiche sociali*, La paura, 7-13, in part. 9.

[4] Gli straordinari risultati della ricerca di Mario Sbriccoli sono stati rilevati da

Per uno dei frequenti repentini inconvenienti di questi tempi strani, Luigi Lacchè, già Rettore dell'Università di Macerata e storico del diritto costituzionale e del diritto penale, che avrebbe dovuto illustrarlo oggi non può essere presente[5]. Floriana Colao, professore ordinario di storia del diritto nell'Università di Siena, ha accettato di discuterne con noi non solo con la sua consueta disponibilità e entusiasmo per la ricerca, ma anche per il suo spirito di condivisione e continuo desiderio di dialogo e di contraddittorio sui risultati degli studi. Studi che accomunano da tanti anni, come è attestato dalle ricerche congiunte, alcuni storici del diritto delle Università di Macerata, di Siena, di Milano con il coinvolgimento di colleghi di altre università italiane, tra le quali mi limito a citare quelle su *Processo penale e opinione pubblica*[6], sulla, cosiddetta, *Legislazione grigia*[7], su *Giustizia penale e politica in Italia tra Otto e Novecento*[8], sul *Diritto del Duce*[9] e, naturalmente, appunto sulla *Paura*.

Floriana Colao, studiosa di tantissimi ambiti della storia giuridica, e autrice di studi e monografie fino all'età contemporanea, si è dedicata negli ultimi anni soprattutto allo studio del diritto e del processo pena-

---

numerosissimi colleghi in *Penale, giustizia, potere. Metodi, ricerche, storiografie per ricordare Mario Sbriccoli*, a cura di L. Lacchè, Macerata, eum, 2007 e in *Principio di legalità e diritto penale*, Milano, Giuffrè, 2007 (Quaderni fiorentini, 36 2007). Tra le sue pubblicazioni più importanti M. Sbriccoli, *L'interpretazione dello Statuto: contributo allo studio della funzione dei giuristi nell'età comunale*. Milano, A. Giuffrè, 1969; Id., *Crimen laesae maiestatis: il problema del reato politico alle soglie della scienza penalistica moderna*, Milano: Giuffre, 1974; Id., *Ordo iuris: storia e forme dell'esperienza giuridica*, Milano, Giuffrè, 2003; Id., *Storia del diritto penale e della giustizia: scritti editi e inediti (1972-2007)*. Milano, Giuffrè, 2009.

5 L. Lacchè, *La giustizia per i galantuomini. Ordine e libertà nell'Italia liberale: il dibattito sul carcere preventivo: 1865-1913*. Milano: A. Giuffrè, 1990; Id., *Non giudicate: antropologia della giustizia e figure dell'opinione pubblica tra Otto e Novecento*, Napoli, Satura, 2009; Id., *La libertà che guida il popolo: Le tre gloriose giornate del luglio 1830 e le Chartes nel costituzionalismo francese*. Bologna, Il Mulino, 2002; Id., *History & constitution. Developments in European constitutionalism: the comparative experience of Italy, France, Switzerland and Belgium (19th - 20th centuries)*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2016.

6 *Processo penale e opinione pubblica in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di F. Colao, L. Lacchè, C. Storti, Bologna, Il Mulino, 2008.

7 *Perpetue appendici e codicilli alle leggi italiane*, a cura di F. Colao, L. Lacchè, C. Storti, C. Valsecchi, Macerata, eum, 2011.

8 *Giustizia penale e politica in Italia tra Otto e Novecento. Modelli e esperienze tra integrazione e conflitto*, a cura di F. Colao, L. Lacchè, C. Storti, Milano, Giuffrè, 2015

9 *Il diritto del Duce. Giustizia e repressione nell'Italia fascista*, a cura di L. Lacchè, Roma, Donzelli Editore 2015.

le, e di lei mi limito a ricordare qui soltanto il 'cimento' della pubblicazione della prima monografia sulla storia del diritto e del processo penale nell'età repubblicana, dalla fine del fascismo all'inizio del nuovo secolo e millennio intitolata *Giustizia e politica. Il processo penale nell'Italia repubblicana*. Il suo coraggio di studiosa alla ricerca di percorsi di interpretazione nell'intreccio tra politica e giustizia è dimostrato dal fatto che la maggior parte del suo testo è dedicata all'indagine del 'problema penale' per un periodo così recente e ancora controverso, quello degli anni Sessanta-Novanta del secolo scorso, dilaniato tra due opposti orientamenti di politica legislativa e giudiziaria. Un periodo, come occorre sottolineare, in parte connotato dal cosiddetto garantismo ossia dal tentativo di attuare i principi costituzionali nel processo penale ancora regolato – seppure con successive modifiche - fino alla fine degli anni Ottanta dal codice di procedura penale fascista, in parte caratterizzato da frequenti provvedimenti di emergenza adottati per far fronte a fenomeni ricorrenti e violenti dello stragismo e del terrorismo, per molti aspetti ancora avvolti nel 'segreto'[10].

Prima di darle la parola, cercherò di indicare alcune linee sull'impostazione generale del tema della *Paura*, che si presta a diverse prospettive di lettura a partire proprio dalla coppia sistema penale / paura, facendo un rapido esame degli scritti di carattere generale e introduttivo agli aspetti più tecnici degli effetti della paura nel penale.

Vorrei, però, fare una considerazione preliminare sul fatto che gli storici ritengano di poter dare il loro contributo all' 'analisi dell'attualità' e che, nella loro opinione, lo studio della storia sia utile, se non indispensabile, per orientarsi nei complessi meandri del presente. Non è solo questione di attitudine degli storici, ma anche questione che assilla tutti

[10] F. Colao, *Giustizia e politica: il processo penale nell'Italia repubblicana*. Milano, Giuffrè, 2013. Ricordo, inoltre, tra le sue monografie: F. Colao, *Il delitto politico tra Ottocento e Novecento: da delitto fittizio a nemico dello Stato*. Milano: A. Giuffrè, 1986; Ead., *La giustizia criminale senese nell'età delle riforme leopoldine: post tenebras spero lucem*. Milano, Giuffre, 1989; Ead., *La libertà di insegnamento e l'autonomia nell'università liberale: norme e progetti per l'istruzione superiore in Italia, 1848-1923*, Milano, Giuffrè, 1995; Ead., *Progetti di codificazione civile nella Toscana della restaurazione*, Bologna, Monduzzi, 1999; Ead., *Avvocati del Risorgimento nella Toscana della restaurazione*, Bologna, Il mulino, 2006; Ead., *Introduzione* a *L'Italia a 80 anni dalle leggi antiebraiche e a 70 dalla Costituzione. Atti del Convegno tenuto a Siena nei giorni 25 e 26 ottobre 2018*, a cura di M. Perini, Pisa, Pacini giuridica, 2019.

coloro che vogliono riformare l'ordinamento delle facoltà di giurisprudenza, con l'eliminare, appunto, il più possibile gli insegnamenti storico giuridici. Da storico non posso che ribadire l'utilità dell'analisi del presente, prendendo le mosse dalla considerazione che essa è fondamentale, innanzitutto, proprio per la ricerca storica: sono di frequente i caratteri del presente che suggeriscono nuove prospettive di indagine sul passato, le quali aprono, a loro volta, percorsi di analisi altrimenti non avvertibili e consentono, in tal modo, di cogliere aspetti fondamentali sia del passato, sia del presente che sarebbe altrimenti impossibile svelare.

Chiudo la parentesi e vengo all'oggetto del mie considerazioni: di quale paura si tratta e perché è utile mettere a fuoco la paura come chiave di interpretazione dei caratteri del sistema penale odierno?

Da quest'ultimo punto di vista il sistema penale appare connotato da due caratteristiche solo apparentemente in contrasto tra loro. Da un lato, si assiste alla dilatazione del diritto di punire, in una sorta di 'panpunitivismo' o di inflazione di norme che producono una iper-specializzazione dei reati e delle relative pene e una frammentazione della scala penale (pensiamo alla recente categoria dell'omicidio stradale, alla riforma della legittima difesa, ai nuovi reati connessi con l'immigrazione). Dall'altro, il sistema penale – che appare nel complesso più frammentario e, nel contempo, meno efficace – è in crisi: una crisi dovuta non ultimo alla molteplicità dei suoi scopi e dei suoi indirizzi.

In aggiunta, in una crescita continua del fenomeno della giurisdizionalizzazione (iniziata peraltro ormai da parecchi decenni), la giustizia penale, a sua volta, comporta che sempre più di sovente i giudici siano chiamati a dare risposte alla società (ora, come anche nel passato più recente, in campi nei quali il legislatore non riesce o non vuole intervenire) con sentenze che, in molti casi, assumono un valore simbolico e con l'inflizione di pene le quali nell'immaginario comune assumono la funzione della vendetta e dell'esclusione piuttosto che quella della rieducazione (del pensiero illuminista e liberale) per tralasciare poi il discorso sulla funzione 'riparativa' della pena secondo le più innovative tendenze di una parte della cultura e della scienza giuridica[11].

La sensazione degli ideatori del laboratorio, condivisa dalla maggioranza dei partecipanti, è stata quella di un «circolo vizioso tra [paura

[11] G. Mannozzi, *Il "ruolo" della paura nel diritto penale e nelle scelte di politica criminale*, La paura, 275-294.

come] allarme sociale, più o meno reale, populismo e rischio di strumentalizzazione politica del diritto penale». Nella riflessione di molti, si tratta di un rischio che riguarda non solo l'Italia, ma molte società democratiche[12], in un' età, come la nostra, ormai qualificata come «età dell'incertezza»[13] per una società dell'astrazione[14].

Per quanto concerne il secondo termine di questo discorso, ossia la paura nelle sue infinite declinazioni da timore a terrore, non vi è chi non riconosca che si tratta di un sentimento o, meglio, di un istinto non eliminabile né sradicabile[15], provocato sia da elementi e processi fisici e neurologici individuali, sia da influssi e dinamiche emotivi, di carattere 'collettivo'[16] e di natura culturale e sociale[17], né che, come la storia dimostra, la paura possa portare a effetti del tutto opposti nella produzione di comportamenti di difesa. Da un lato, la paura può ingenerare una reazione razionale e guidata dal 'discernimento', innanzitutto, sui motivi che l'hanno prodotta; dall'altro, una reazione di annullamento della razionalità.

La storia della società è stata continuamente intessuta di paure, talune persistenti o ricorrenti, altre 'nuove'[18], a loro volta riconducibili a categorie di fenomeni ora di carattere naturale come la morte, le catastrofi, le malattie/epidemie, le carestie, ora di carattere sociale (guerra, rivoluzioni, complotti, terrorismo), ora legate allo *status* delle persone: basti pensare a tutti coloro che dal medioevo al XIX secolo sono stati definiti (anche dal punto di vista delle categorie del diritto) come vagabondi, per non dire gli emarginati, gli stranieri e ora, soprattutto, i migranti.

E', inoltre, inutile ricordare che, a fronte della maggioranza di questi fenomeni generatori di paura ora di natura, per così dire, oggettiva, ora determinati, invece, dalle cosiddette 'culture della paura'[19], l'antido-

---

12 L. Lacché, M. Meccarelli, *Paura* in criminalibus: *il problema penale tra sentimento umano e dinamiche sociali*, La paura, 7-13, in part. 7.

13 L. Scuccimarra, *Semantiche della paura. Un itinerario concettuale*, La paura, 17-34, in part. 17.

14 R. Mancini, *Dialettiche della paura nella società dell'astrazione*, La paura, 35-54, in part. 35.

15 R. Mancini, *Dialettiche della paura* cit , 48.

16 R. Cornelli, *La paura nel campo penale* cit., 65 ss., 71 ss.

17 L. Scuccimarra, *Semantiche della paura* cit. , 17-20.

18 L. Lacché, M. Meccarelli, *Paura* in criminalibus cit., 10 e nota 9.

19 L. Scuccimarra, *Semantiche della paura* cit., 18.

to' - potremmo dire 'naturale'- è stato ed è identificato nella protezione e nella sicurezza o meglio nella ricerca di protezione e di sicurezza. Tanto che, se si rivolge lo sguardo al passato, proprio intorno a questi due termini paura/ricerca di protezione e sicurezza, secondo autori 'classici', la paura ha rappresentato «l'inizio, la molla della politica»[20].

Il pensiero corre allora inevitabilmente, innanzitutto, alle teorie del contratto sociale come fondamento dello Stato, tra le quali quella del *Leviathan* di Thomas Hobbes del 1651 costituisce un archetipo di età moderna non solo dell'assolutismo o del dispotismo, ma anche dell'interpretazione e dell'uso della paura. E' sembrato, dunque, a molti corretto assumere Hobbes come paradigma per l'interpretazione di tanti fenomeni odierni nei quali la paura (nel senso di emozione) è utilizzata come strumento ideologico-gerarchico di dominio sulla società, o almeno su una parte della società[21].

E' indubbio che nella 'secolarizzazione' della paura realizzata da Hobbes, contro il quale, non a caso, prese le distanze Cesare Beccaria[22], la paura sia strumento funzionale al controllo sociale e veicolo dell'obbedienza, nonché fondamento del diritto di punire. E questo, a sua volta, produce un circolo vizioso e un paradosso. Il rispetto del contratto sociale è originato dalla paura (in natura *fear*)[23] che induce alla ricerca di protezione e, con una sorta di paradosso, appunto, produce come risultato finale la paura, o meglio, il terrore della pena (*terror of some punishment*) nei confronti del 'protettore'. Una variante di tale rappresentazione sarebbe costituita da una conversione dei caratteri della paura che da irrazionale nello stato di natura, si trasformerebbe in razionale quanto si passi al suo utilizzo nello stato 'politico'[24], tanto più che lo stesso Hobbes indicava un freno all'assolutismo o al dispotismo nel principio del positivismo legislativo (o di legalità) e in una sorta di auto-limite per il sovrano che avrebbe dovuto consistere nel lasciare libertà ai sudditi negli ambiti irrilevanti per la sicurezza dello Stato e non disciplinati dalla legge.

In ogni caso, l'archetipo hobbesiano dell'uso politico della paura a scopi di dominio era ormai consolidato.

---

20 L. Scuccimarra, *Semantiche della paura* cit., 25.
21 R. Mancini, *Dialettiche della paura* cit , 50.
22 R. Cornelli, *La paura nel campo penale* cit., p. 79.
23 L. Scuccimarra, *Semantiche della paura* cit., 27.
24 L. Scuccimarra, *Semantiche della paura* cit., 29.

Nei regimi dispotici secondo Montesquieu proprio la paura che fa da collante tra gli individui genera anche desertificazione sociale, in quanto finisce per tenere i 'cittadini' separati tra loro[25]. Quale è stato il ruolo della paura nei regimi totalitari come quello fascista e nazista? Se, per natura, la paura può avere l'utilità pratica di stimolare ad evitare pericoli, questa utilità, come ha sottolineato Anna Arendt, cade in quei tipi di regime nei quali le persone sono oggetto di eliminazione non per effetto dei loro comportamenti e delle loro colpe e senza alcun riguardo «a atti o comportamenti individuali», ma soltanto perché qualificate come appartenenti a razze inferiori e ritenute inadatte a vivere[26]. Per non dire di quello che si suole dire anche oggi nella propaganda contro i migranti, che, non solo, mettono a rischio di 'contaminazione' o di 'corruzione' i nostri valori e i nostri principi, ma anche il nostro benessere e ci 'impoveriscono'. Dal passato al presente, dunque, in continue ricorrenze di argomenti, elaborati, innanzitutto, senza alcuna base scientifica, a soli fini di persuasione.

Una lunga digressione potrebbe riguardare ancora il fenomeno globale del terrorismo a sua volta articolato, come il lemma terrore, in categorie differenti che vanno dal terrorismo militare a quello psicologico, il cui elemento di congiunzione appare comunque consistere nel non scegliere una vittima specifica, ma nel fare delle vittime un mezzo per raggiungere un bersaglio terzo e per ottenere, per questa via, gli effetti politici desiderati con il generare il terrore di massa[27].

Una prima considerazione di carattere generale, prima di passare alle declinazioni penalistiche della paura, potrebbe consistere, allora in questo. Possiamo sostenere che la paura abbia costituito nel passato, e continui a costituire nel presente, un potente strumento di creazione del consenso intorno a colui o a coloro che offrono 'una' difesa? che alimentare paure e creare nemici, per proporsi come difensori, rappresenti un meccanismo di coesione più volte utilizzato nella storia?

Quali sono le paure che pervadono la società, cosiddetta liquida, della globalizzazione? In certi casi, si tratta di paure fondate e derivanti da reazioni psico-fisiche a minacce oggettive provenienti dall'esterno[28];

---

[25] L. Scuccimarra, *Semantiche della paura* cit., 32.

[26] L. Scuccimarra, *Semantiche della paura* cit., 33

[27] F. Benigno, *La paura estrema in politica: sui concetti di terrore e terrorismo*, La paura, 55-62, 56-57.

[28] L. Scuccimarra, *Semantiche della paura* cit., 34.

in altri casi, invece, di paure costruite, alimentate, propagandate e rese 'pervasive' e funzionali al tentativo di affermazione di un potere che – in una sorta di circolarità tra politica e paura – si fonda sulla costruzione di figure di nemico[29], le quali, a loro volta, servono alla costruzione di un'identità e di un'unità.

Si tratta allora di paure tanto più pericolose e distruttive in quanto costituiscono un'alternativa all'elaborazione di programmi e di progetti o, persino, servono come catalizzatori del consenso in assenza di una progettualità per l'azione della politica.

Sono paure, inoltre, che, secondo molti (per fortuna) potrebbero essere, invece, sfruttate per rivolgere tutte le forze verso la creazione di rapporti, di scambi, di dialogo, di legami. Si tratterebbe dunque di 'canalizzare' la paura per rivolgerla, con il concorso di 'forze più propizie' «a una società abitabile, umanizzata e democratica»[30].

Sappiamo, però, molto bene che i concetti di 'città' o di società, di democrazia e di giustizia non sono concetti fissi e immutabili, e esigono una continua e indefessa elaborazione e difesa da parte di tutti[31]. Per dirla con le parole di uno storico del diritto, si potrebbe concludere questa prima parte dicendo che la democrazia, come ogni forma di organizzazione ideata nella storia, non è una categoria astratta, ma un percorso, che esige un continuo aggiornamento per approssimazioni successive e che, quindi, il vero timore è proprio quello di smarrire il cammino.

Floriana Colao

Ringrazio anch'io il Presidente e il Consiglio dell'Istituto Lombardo per l'occasione di presentare il libro *La paura. Riflessioni interdisciplinari per un dibattito contemporaneo su violenza, ordine, sicurezza e diritto di punire*. Un grazie all'amica Claudia Storti e il rammarico per non essere a Milano per la pandemia, l'auspicio di prossime occasioni di incontri 'senza schermo'.

---

29 R. Mancini, *Dialettiche della paura* cit., 49, con riferimento alla cosiddetta antropologia della mancanza e della perdita.

30 R. Mancini, *Dialettiche della paura* cit., 48.

31 R. Cornelli, *La paura nel campo penale* cit., p. 88.

Riassumo dunque alcuni temi della ricca sezione *Storia del diritto penale* del volume; mantengo lo stile colloquiale dell'intervento del 3 Dicembre 2020, limitandomi ad aggiungere poche note. In apertura del volume Luigi Lacchè e Massimo Meccarelli definiscono la paura «sentimento umano che si colora però diversamente a seconda dei tempi e delle latitudini»[32], 'storicizzando', per così dire, il sentimento *sub specie iuris.* L'attenzione riservata al discorso giuridico aggiunge un importante elemento alla storiografia sulla paura, a principiare dal 'classico' di Jean Delumeau – riproposto di recente – sui dispositivi e le attrezzature mentali per oggettivare l'angoscia nell'età moderna[33]. Un tema dominante nelle ricostruzioni storiche: il nesso paura-Potere, che – soprattutto nella lezione di Hobbes, 'scandalosa' all'epoca – rende il sentimento puntello della sicurezza e dunque dell'ordine, secondo la prospettiva indicata, tra gli altri, da Carlo Ginzburg[34]. Di «monarchia della paura» ha scritto Martha C. Nussbaum, a proposito della tendenza di taluni assetti politici ad allarmare i propri «sudditi», anche senza fondamento, con l'alterare la loro capacità di giudizio. Il volume indica la paura come un veleno per la democrazia, perché toglie alle persone libertà di pensiero e studia gli antidoti[35].

Le *Storie* ripercorse da *La paura* riflettono su talune polarizzazioni, timore/paura/, panico/terrore, identità/alterità, normalità/devianza, classi lavoratrici/classi pericolose, *ius puniendi* pubblico/autodifesa privata. In questi schemi i contributi presentano tratti differenziali, di tempo e spazio; il saggio di Mario Piccinini differenzia il «panico» dalla «semantica della paura», rintracciandone una genealogia nel pensiero politico del primo Seicento, poi nelle più note pagine di Hobbes, Montaigne, Bacone, Shaftesbury, col panico passione politica e limite interno della

---

32 L. Lacchè, M. Meccarelli, *Paura in criminalibus : il problema penale tra sentimento umano e dinamiche sociali*, in *La paura. Riflessioni interdisciplinari per un dibattito contemporaneo su violenza, ordine, sicurezza e diritto di punire*, Macerata, Eum, 2019, p. 10; sul volume cfr. la densa recensione di A. Sciumè, *Leggendo La paura. Riflessioni interdisciplinari per un dibattito contemporaneo su violenza, ordine, sicurezza e diritto di punire*, Studi senesi, 2/2020, 427-437.

33 J. Delumeau, *La paura in occidente, Storia della paura in età moderna,* Milano, Il saggiatore, 2018.

34 C. Ginzburg, *Paura reverenza terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Milano, Adelphi, 2015, 57.

35 M. C. Nussbaum, *La monarchia della paura. Considerazioni sulla crisi politica attuale*, Bologna, Il Mulino, 2020

politica[36]. La lezione dell'autore del *Leviatano* ritorna anche nel contributo di Emilia Musumeci sul veneficio; l'autrice mostra che l'uso del veleno – fobia ancestrale – rende il crimine sfuggente per le modalità misteriose di esecuzione. Il veneficio è 'terribile' anche per portare il marchio del tradimento, per esser propinato dai 'mani amiche', la moglie – anche nell'Ottocento sarà considerato 'delitto di donne' – i servitori, per confondersi, fin dall'etimologia, con il medicamento benefico. Emilia Musumeci ripercorre le origini romanistiche e le accezioni altomedievali del veneficio, di cui, tra l'altro, è complicato per l'interprete cogliere i tratti del tentativo. Si sofferma sulle voci dei giuristi, dal medioevo sapienziale alle trattatistica moderna, con particolare riferimento al *Tractatus criminalis* di Tiberio Deciani, che esamina profili sostanzali e processuali dell'*atrocitas veneficii,* e di Prospero Farinacci, a proposito del «*crimen occultum et difficilis probationis*». L'autrice coglie un avvicinamento tra veleno e pratiche magiche, opera dei giuristi e del 'senso comune'; l'aggravante dell'omicidio si colora dei tratti del maleficio delle streghe e degli untori, dalla morte nera del 1348 a quella 'manzoniana' della Milano del 1630, con gli untori – come è noto – processati e condannati. Emilia Musumeci mostra che le dottrine illuministiche e il progresso delle scienze non avrebbero scalzato certe fobie sociali; ricorda la paura che il colera del 1835 fosse stato diffuso ad arte dai medici o dai governanti, con «episodi di panico collettivo»[37].

Il saggio di chi vi parla segue il pensiero giuridico sul circuito paura-potere-diritto e l'impervia costruzione di regole giuridiche 'non paurose' tra *ius puniendi* dello Stato e diritto dei cittadini a difendersi, tra difesa legittima ed eccesso, *crime of self-defence* nel modello di *common law*. Dall'Unità ai giorni nostri la legittima difesa è parsa legata alle percezioni sociali dei beni aggrediti o minacciati – 'la vita e la roba', il pudore e la 'fama' – e tra vittime e aggressori, i primi 'ontologicamente' onesti, separati dalla proteiforme «mala setta» nazionale. Nelle varie stagioni la legittima difesa si è rivelata banco di prova del rapporto tra Stato, crimine, beni tutelati e 'senso di giustizia' della società; la 'grande fondazione' *ne cives ad arma veniant* ne ha disegnato i profili di *extrema ratio*, in parallelo con l'uso della forza pubblica. Nella 'zona grigia' della

36 M. Piccinini, *Stagioni del panico. Prime linee di ricerca*, La paura, 91-112

37 E. Musumeci, *La paura del crimen occultum. Declinazioni del veneficio in antico regime,* La paura, 113-128, in part. 128.

perturbatio animi la codificazione penale si è sforzata di''oggettivare la paura', tra il «timore per la sicurezza personale» del codice Zanardelli ed il «pericolo attuale» del codice Rocco. Norme generali e astratte hanno inteso scongiurare l'identificazione dell'istituto con la sua 'parente scomoda', la vendetta, la cui «fuoruscita» – come ha scritto Mario Sbriccoli – si sta rivelando «impresa non da poco». La recente riforma ispirata allo *slogan* 'tautologico' per cui la difesa è sempre legittima – che fa appello alla paura, frutto del 'populismo penale' – non può non rimettere all'interprete il giudizio sull'«offesa legittimata»[38].

Il penale «strumento delle paure dei principi» – come scriveva Francesco Carrara – è ripercorso anche nel denso saggio di Marco Miletti, che rintraccia le interferenze tra rito giudiziario e paure, in un percorso di catarsi individuale e pacificazione pubblica. L'autore coglie che dalle origini religiose del giudizio – la giustizia in nome di Dio – si approda alle «autorità secolari» dello Stato moderno. Mostra che del processo romano canonico, comunemente definito come archetipo del 'modello inquisitorio', i tribunali laici conservarono molti tratti, la procedibilità *ex officio*, la delazione e la tortura per fini probatori, la compressione della difesa tecnica. Individua uno snodo nella critica illuministica di Beccaria, scegliendone un passo cruciale nel mutamento di 'senso' del processo penale, «un uomo non può chiamarsi reo prima della sentenza del giudice». Nel saggio di Miletti Montesquieu è richiamato per evocare il rispetto della forme processuali, pena gli animi «in preda alla paura», i «volti pallidi». Per l'Illuminismo il processo penale non doveva infatti atterrire; si stagliava – in una pagina di Filangieri – lo «spavento del malvagio», da combinare però con la «sicurezza dell'innocente». Miletti mostra poi che nell'Italia liberale la penalistica tematizzava il rito o come «incubo» dei «galantuomini» – memorabili le pagine di Carrara sulla «immoralità del carcere preventivo», che domoralizzava anche l'opinione pubblica – o come «difesa sociale contro i delinquenti». Nel primo caso rilevava la paura dell'inquisito, nel secondo quella della società; l'autoritarismo fascista avrebbe accentuato quest'ultimo profilo, a scapito delle garanzie. Neppure il 'modello accusatorio', seppure 'all'italiana' – delineato nell'unico codice della Repubblica – avrebbe scalzato questo tratto permanente della giustizia

[38] F. Colao, *Paura e legittima difesa. Questioni di «moderame» tra Otto e Novecento,* La paura, 129-146, in part. 145.

penale. In età repubblicana la paura dell'avviso di garanzia – 'sostitutivo' del castigo – pare oltretutto complicata dal conflitto tra potere politico e magistratura e dalla mediatizzazione della giustizia penale, esemplare la vicenda della prescrizione e del 'fine processo mai'; da qui una più che fondata «ipocondria giudiziaria»[39].

Dal penale la paura sembra irrompere anche nel campo della codificazione civile, come mostra il saggio di Giacomo Pace Gravina. L'autore osserva che nel codice civile non ci aspetteremmo una nozione precisa della paura, elemento essenziale dei reati – l'estorsione, le minacce, il recente *stalking* – e base della legittima difesa. Il saggio ne dimostra la notevole rilevanza nel diritto delle obbligazioni e nel diritto matrimoniale e successorio, con l'esposizione di sè e i beni «ad un male ingiusto e notevole». La paura rileva come specchio della violenza, che costituisce uno dei vizi del consenso nel contratto (artt. 1434 e seguenti del codice civile del 1942). Pace ricostruisce una «genealogia del timore» della scienza civilistica, pur rimasta estranea alle ricerche dei fisiologi, psicologi, psichiatri, un nome per tutti Angelo Mosso, *La Paura*, Milano 1884. Dal lavoro dei giuristi sulle fonti romanistiche e canonistiche allo sguardo dell'*Encyclopedie* Pace coglie la differenza tra una paura grave – quella della morte – che colpisce anche uomini forti; una leggera, atta a turbare uomini pavidi o timidi. Il legislatore napoleonico pare mutuare dall'Illuminismo un modello razionalistico, col sostituire l'*homo constantissimo* con quello 'ragionevole'; nel paradigma della razionalità la paura per essere rilevante doveva poter incidere sulla volontà della maggior parte degli individui, con un riferimento alla 'media dei soggetti'. Pace osserva che il codice civile italiano del 1865 parla di «persona sensata», con un 'nocciolo duro' di inevitabile relativismo nel considerare il turbamento dell'animo – un terrore che paralizza – in grado di viziare il consenso, rimesso al prisma della giurisprudenza in tema di annullamento di obbligazioni e contratti conclusi per violenza morale[40].

La dialettica paura/potere, tra storia e sistema, è particolarmente

---

[39] M.N. Miletti, *La paura del processo. Spunti nella penalistica italiana (secoli XVIII-XX),* La paura, 199-238, in part. 236.

[40] G. Pace Gravina, *«I contratti conclusi sotto l'impero tirannico della paura». L'accezione del timore nel diritto delle obbligazioni dell'età dei Codici,* La paura, 147-158, in part. 157

evidente nel saggio di Luigi Lacchè; alla ricerca di «archetipi e radici» il promotore dei *Quaderni di storia del penale e della giustizia* afferma che «l'ordine giuridico liberale riflette un'idea di sovranità e uno stile di pensiero che hanno a che fare con la razionalità del governo di soggetti dotati di autonomia morale e piena capacità decisionale e che esclude, in tutto o in parte, la non-soggettività o soggettività *altre* da sottoporre a dispositivi disciplinari». Nel delineare la «genealogia delle classi pericolose» Lacchè argomenta che il ceto politico postunitario fu incapace di rispondere alla richiesta di partecipazione di soggetti percepiti come elemento di disturbo della 'Libertà proprietaria' dell'*homo oeconomicus.* Da qui la distinzione anche antropologica classi laboriose/classi pericolose, l'avvicinamento del povero – già *alter Christus* – al delinquente, lo straccione, il vagabondo, che minaccia l'ordine della città, esemplari le pagine da Victor Hugo a Dickens. Quanto alla politica, Lacchè coglie in particolare nel discorso di Thiers del 1850 il paradigma della separazione tra popolo laborioso e feccia, branco che spaventa Parigi e la Francia. Analizza poi il contributo centrale offerto dall'antropologia criminale alla definizione dell'uomo pericoloso, oltre che delinquente; Cesare Lombroso ed adepti sembrano rendere di senso comune l'alterità tra normali e poveri, criminali, folli, nel segno di una inferiorità biologica e sociale, che necessita di misure di prevenzione *praeter delictum*, punto di crisi del principio di legalità. Il denso saggio si sviluppa tra prospettiva storica e la continuità della messa in scena di un 'sempreverde' confine tra il noi ed il 'nemico di turno', il «capro espiatorio»; la paura dei migranti – come nell'Ottocento 'minaccia del numero' – pare suggerire un «ritorno al futuro», la «costituzione materiale del sistema repressivo e preventivo che consenta regimi diversi e attenuati di legalità»; questa, per Lacchè, la «vera posta il gioco»[41].

«La storica paura dell'immigrazione di massa» è ricostruita, anche con una efficace iconografia, dal saggio di Michele Pifferi. L'autore premette che oggi per la società non rileva il timore della libertà di migrare dell'individuo – già tematizzata da Ugo Grozio – ma la dimensione collettiva del fenomeno, la *discessio singulorum*, con il rischio e la paura per cui *«civilis societas subsistere non possit»*. In un ampia prospettiva comparata Pifferi ricorda che l'articolo 3 del codice civile del Regno

[41] L. Lacchè, *La paura delle «classi pericolose». Ritorno al futuro ?,* La paura, 159-178, in part. 178.

d'Italia considerava il diritto di soggiorno dello straniero un diritto naturale e civile. Osserva che nel 1865 erano gli Italiani ad emigrare, a confronto di una scarsa immigrazione; e che, interpretando l'art. 3, la dottrina poneva comunque il tema dell'eccezione al principio del 'riconoscimento del diritto' in caso di «invasione di stranieri». Quanto agli Stati uniti – 'laboratorio' del tema – Pifferi mostra che le politiche restrizioniste, dopo una lunga fase di *open doors,* erano sorrette dal consenso dei Sindacati, allarmati dalla concorrenza salariale e il benessere a rischio di fronte alla *«Alien invasion».* Il saggio illustra poi che nel 1882 il governo inaugurava un regime giuridico discriminatorio nei confronti degli asiatici; la rivista *Wasp* raffigurava il cinese fornito di undici mani, per svolgere altrettanti mestieri, sottratti ai nativi. Nei popolari *cartoons* erano i lavoratori – un francese, un ebreo, un afroamericano, un irlandese, un veterano della guerra civile – ad erigere un muro contro l'arrivo del pericolo giallo, che abbatte la sua muraglia, ostacolo alla partenza. Pifferi ricorda inoltre l'*Alien Act* del Parlamento inglese, 1905, con la categoria, vaga, degli indesiderabili, e con l'argomento del pericolo per il *welfare state*, perimetrato sui cittadini entro i confini nazionali. Mostra la potenza comunicativa delle «costanti retoriche della paura», il «suicidio della razza e criminalità degli immigrati»; ma anche la forza dell'argomento dell'apprendimento dei valori della democrazia americana, condizione di diventare buoni cittadini. La conclusione è un problema aperto: le leggi sul controllo dei confini hanno bisogno della paura per legittimare il loro carattere *extra ordinem*; il diritto in materia deve garantire la sicurezza, ma può non essere in grado di rispondere alle istanze securitarie, propagandate ma anche reali o percepite tali[42].

Nel dramma di questi giorni – di questi tanti mesi – è la pandemia ad essersi imposta come paura dominante, di morire e soprattutto di veder morire i propri cari; anche se Danilo Zolo anni addietro aveva ricordato la «paura della morte […] pane quotidiano di una umanità che vive nella disperazione»[43]. Quanto al 'governo' della paura, alla relazione tra paura e potere, mi sembrano importanti le considerazioni del saggio di Claudia Storti, posto a conclusione del volume. «La democra-

[42] M. Pifferi, *Paure dello straniero e controllo dei confini. Una prospettiva storico-giuridica*, La paura, 179-198.

[43] D. Zolo, *Sulla paura. Fragilità, aggressività, potere*, Milano, Feltrinelli, 2011.

zia, nella quale tutti noi continuiamo a credere» – scrive l'autrice – è «paradigma di tutela dei diritti individuali e di ordine contro la forza e la violenza […] tuttavia la crisi di funzionamento del modello democratico è sotto gli occhi di tutti»[44]. Tra storia e drammatico presente chiudo con tanti dubbi ed una considerazione: se non vogliamo rassegnarsi alla prospettiva per cui l'ordine liberal-democratico è inadatto a risolvere i problemi della società – anche nel vuoto di intelligenza politica – in risposta alle legittime paure per tutti si pone il tema culturale della ricerca di strumenti soprattutto giuridici all'altezza dei problemi, in grado di incanalare le soluzioni nell'alveo e nel rispetto dei principi costituzionali, sovranazionali ed internazionali.

44 C. Storti, *A proposito di uso politico della paura,* La paura, 295-299, in part. 298.

LEONE X E LEOPOLDO DE' MEDICI COMMITTENTI E COLLEZIONISTI DI RAFFAELLO: TRE ESEMPI

MARZIA FAIETTI (*)

Nota presentata dal m.e. Silvio Beretta
(Adunanza del 17 dicembre 2020)

SUNTO. – La grande maggioranza delle opere di Raffaello oggi agli Uffizi affluì nelle collezioni dei Medici dagli inizi del Cinquecento ai primi anni Settanta del Seicento. Si potrebbe dunque ascrivere alla famiglia dominante di Firenze l'espressione di un gusto collezionistico orientato particolarmente verso Raffaello, che si protrasse almeno sino all'ottavo decennio del secolo XVII. Ma le cose non andarono propriamente così. Non tutti i dipinti pervenuti in quell'arco temporale sono infatti indicativi delle inclinazioni medicee poiché in buona parte provengono da espropri e confische o da lasciti ed eredità. Si può comunque affermare che un certo interesse verso il genere ritrattistico accomunò diversi membri della famiglia medicea. Allo scopo di individuare alcune linee di tendenza del gusto dei Medici per il genere del ritratto (e dell'autoritratto) nell'interpretazione fornitane da Raffaello il contributo intende soffermarsi su tre opere in particolare, conservate alle Gallerie degli Uffizi: il *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, il *Ritratto di Tommaso Inghirami detto Fedra* e l'*Autoritratto*. Gli esempi selezionati mettono in luce le due forti personalità di Leone X e del principe e cardinale Leopoldo, mostrando le differenze che intercorrono tra la committenza diretta, con il conseguente rapporto interattivo fra pittore e committente, e il collezionismo di epoca successiva guidato da intenti specifici e preoccupazioni organizzative sullo sfondo di una visione dell'artista già in parte codificata secondo canoni di soggettività storica.

***

ABSTRACT. – *Leo X and Leopoldo de 'Medici, patrons and collectors of Raphael: three examples.*
Today, the great majority of Raphael's works in the Uffizi exist thanks to the Medici art collections of the early 1500s to the early 1670s. It is therefore possible to assert that this

(*) Già Direttrice Storica d'Arte presso le Gallerie degli Uffizi. Ricercatrice associata presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz–Max-Planck-Institut, Firenze. Professoressa a contratto alle Scuole di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università degli Studi di Bologna e dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Italy. E-mail: marzia.faietti@beniculturali.it

Florentine family had a particular taste for Raphael's works. However, not all the paintings collected in that time reflect the Medicis' artistic interests, as many of them came from expropriations or bequests and inheritances. Despite this, one artistic genre, more than others, appears to be particularly representative of the Medici family's interest: the portrait. The aim of this paper is to identify some trends concerning the Medicis' taste in the portrait and self-portrait. In doing so, three artworks – preserved in the Gallerie degli Uffizi – will be examined here: the Portrait of Leo X with Cardinals Giulio de 'Medici and Luigi de' Rossi; the Portrait of Tommaso Inghirami, known as Fedra; and Raphael's self-portrait. These examples show how the artistic execution of Raphael's artworks, or their later inclusion in the Medici collection (following Raphael's death), depended on two main Medici personalities, namely Leo X and the prince and cardinal Leopoldo. Moreover, such portraits also reflect the three main recurrent circumstances under which works would usually be included in the Medici collection. The first concerned the creation of the artwork through a direct relationship between patron and artist (and, here, reciprocal incentives from one to the other can be seen). The second had to do with a consolidated taste of the Medicis in creating a collection of artistic portraits and, here, the acquisition of the artwork perfectly reflects this artistic taste. In the third case, we will see how the desire for a complete collection of artistic self-portraits sometimes brought the collector to acquire artworks that did not exactly correspond to their tastes.

La grande maggioranza delle opere di Raffaello oggi agli Uffizi affluì nelle collezioni dei Medici dagli inizi del Cinquecento ai primi anni Settanta del Seicento[1]. Sono viceversa rare le acquisizioni perfezionate sullo scorcio del Seicento o al tempo dei Lorena, per quanto rilevanti se consideriamo la *Madonna del baldacchino*[2], la *Madonna del*

[1] Per le notizie sulla provenienza dei dipinti mi sono avvalsa principalmente delle informazioni fornite da: *Raffaello* 1984; M. Chiarini, *Raffaello nelle collezioni fiorentine: acquisizioni, esportazioni, fortuna*, in *Raffaello* 1984, pp. 207-221; Padovani 2014. Si legga anche C. Acidini, *Raffaello e Firenze*, in G. Barucca - S. Ferino-Pagden (a cura di), *Raffaello. Il sole delle arti*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Sala delle Arti), Cinisello Balsamo, Milano, SilvanaEditoriale, 2015, pp. 34-43. Ulteriori aggiunte documentarie o diverse interpretazioni delle fonti uscite in seguito a quelle pubblicazioni sono indicate nelle note di riferimento. Vista la cospicua bibliografia su Raffaello, ragioni di spazio mi hanno indotto a indicare per tutti i dipinti menzionati i seguenti strumenti bibliografici: MzC 2001; *Idem* 2005; *Idem* 2008; ulteriori aggiunte bibliografiche, selezionate in base al taglio specifico dell'intervento, sono fornite con particolare riguardo alle tre opere su cui si accentra la mia attenzione.

[2] *Madonna in trono con il Bambino, i santi Pietro, Bernardo, Jacopo maggiore (?), Agostino e angeli*, nota come la *Madonna del baldacchino*, GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 165 (MzC 2001, pp. 276-281, scheda n. 40; *Idem* 2008, p. 222, scheda n. 40, Addenda). Il gran principe Ferdinando de' Medici nel 1697 avviò nella massima segretezza la trattativa per l'acquisto dell'opera con Raffaello Buonvicini la cui famiglia

granduca e i ritratti di Agnolo e Maddalena Doni[3]. Si potrebbe dunque ascrivere alla famiglia dominante di Firenze l'espressione di un gusto collezionistico orientato particolarmente verso Raffaello, che si protrasse almeno sino all'ottavo decennio del secolo XVII. Ma le cose non andarono propriamente così. Non tutti i dipinti pervenuti in quell'arco temporale sono infatti indicativi delle inclinazioni medicee poiché in buona parte provengono da espropri e confische o da lasciti ed eredità. Quanto agli acquisti promossi allora, potremmo annoverare con qualche sicurezza o con probabilità solo pochi casi: la *Visione di Ezechiele*[4], la *Madonna della seggiola*[5] e la *Madonna del cardellino*[6]. La prima opera, documentata nella Galleria degli Uffizi dal 1588 e attestata a Bologna in Palazzo Ercolani ancora nel 1560, è stata più di recente ricondotta a un'originaria committenza di Leone X[7]; l'arrivo a

---

aveva ereditato il giuspatronato della cappella Turini nella cattedrale di Pescia dove si trovava allora il dipinto, originariamente commissionato dalla famiglia Dei per la propria cappella in Santo Spirito a Firenze: A. Cecchi, in *Raffaello* 1984, pp. 119, 121 (scheda n. 10); Padovani 2014, pp. 334-336 (scheda n. 70).

3 *La Madonna con il Bambino*, detta *Madonna del granduca* - GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 178 (MzC 2001, pp. 206-210, scheda n. 24) - e i ritratti di Agnolo e Maddalena Doni, con al verso *Il diluvio* e *La rinascita del genere umano* dovuti al Maestro di Serumido - GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, invv. Palatina 1912, n. 61 e 1912, n. 59 (MzC 2001, pp. 294-297, scheda n. 45 A e B) - furono rispettivamente comperati dai granduchi Ferdinando III tra il novembre 1799 e il 30 gennaio 1800 - G. Incerpi, in *Raffaello* 1984, pp. 88, 90 (scheda n. 6); Padovani 2014, p. 361 (scheda n. 73) - e Leopoldo II nel 1826 -A. Cecchi, in *Raffaello* 1984, pp. 105, 107 (scheda n. 8); Padovani 2014, pp. 294, 297 (schede nn. 65-66).

4 GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 174 (MzC 2005, pp. 158-161, scheda n. 60). Sull'esecuzione di Giulio Romano da un disegno di Raffaello, già avanzata in passato, ritornano T. Henry - P. Joannides, in T. Henry - P. Joannides (eds.), *Late Raphael*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 109-117, scheda n. 8. L'ascrizione a Raffaello viene in seguito ribadita, tra gli altri, da S. Pasti*, Le fonti della "Visione di Ezechiele" di Raffaello: l'"Historia Viginti Saeculorum" di Egidio da Viterbo e il "De Partu Virginis" di Jacopo Sannazaro*, Accademia Raffaello. Atti e Studi, XV, 2016, 1/2, pp. 8-32 e da A. Gnann, in A. Gnann (ed.), *Raphael*, con un'Introduzione di K. A. Schröder e contributi di A. Gnann - B. Thomas - C. Whistler, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum), München, Hirmer, 2017, pp. 346-348, scheda n. 114.

5 GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 151 (MzC 2005, pp. 137-143, scheda n. 57).

6 GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1447 (MzC 2001, pp. 219-222, scheda n. 27; *Idem* 2008, p. 219, scheda n. 27, Addenda).

7 Pasti 2016, pp. 8-32, seguita da altri, per esempio U. Pfisterer, *Raffael. Glaube, Liebe, Ruhm,* München, C. H. Beck, 2019, p. 181.

Firenze avvenne dunque all'epoca di Francesco I, di cui era nota la predilezione per i piccoli formati[8]. La *Madonna della seggiola* chiama in causa il fratello di lui, il futuro Ferdinando I, che l'avrebbe comperata durante il suo cardinalato romano, prima di diventare dal 1587 granduca[9], mentre per la *Madonna del cardellino*, in origine appartenuta all'amico personale di Raffaello, Lorenzo Nasi, che la commissionò all'artista in occasione del suo matrimonio[10], si ipotizza l'acquisto da parte del cardinale Carlo de' Medici allo scopo di impedirne la dispersione in seguito alla vendita all'asta delle proprietà del cardinale Giovan Carlo disposta, dopo la sua scomparsa agli esordi del 1663, dal granduca Ferdinando II[11]. Ne consegue che, nonostante non si possa escludere un costante apprezzamento dei Medici nei confronti dei soggetti religiosi dell'Urbinate - dal quadretto devozionale alla pala d'altare -, non si può allo stesso tempo affermare che essi superassero, in materia di committenza, le agiate famiglie fiorentine dei Taddei[12],

---

8 Secondo L. Monaci Moran, in *Raffaello* 1984, p. 201 (scheda n. 18), Francesco I acquistò l'opera con ogni probabilità dal bolognese Agostino Ercolani, fratello minore di Vincenzo, che per conto della sua città ricoperse la carica di ambasciatore presso la corte medicea tra il 1574 e il 1579, mentre per Padovani 2014, p. 351 (scheda n. 72), la cessione potrebbe essere avvenuta grazie al figlio di Agostino, Germanico, che dal 1579 assolse per la corte medicea incarichi politico-diplomatici.

9 G. Incerpi, in *Raffaello* 1984, p. 151 (scheda n. 13); Padovani 2014, pp. 316, 318 (scheda n. 68).

10 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. a cura di R. Bettarini - P. Barocchi, IV, Firenze, S.P.E.S., 1976, pp. 160-161 (1550 e 1568).

11 Il dipinto venne contemplato nel 1666 nell'inventario dell'eredità del cardinale Carlo (A. Cecchi, in *Raffaello* 1984, p. 77, scheda n. 5) e in precedenza nel Casino di via della Scala, secondo l'inventario del gennaio 1647 - P. Barocchi - G. Gaeta Bertelà (a cura di), *Il Cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo 1628-1667*, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 2007, p. 42.

12 *Madonna con il Bambino e San Giovannino in un prato*, detta *Madonna del Prato*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 628 (MzC 2001, pp. 214-219, scheda n. 26). Baldinucci nel 1681 la ricordava in Casa Taddei (F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, ed. per cura di F. Ranalli, II vol., Firenze, Per V. Batelli e Compagni, 1846, p. 23); è forse identificabile con uno dei due dipinti con cui l'Urbinate, a detta di Vasari che non ne specificava il soggetto, volle ricambiare la generosa ospitalità di Taddeo Taddei, certamente non quello appartenente alla «maniera prima di Pietro», bensì all'altra «che poi studiando apprese molto migliore»: Vasari ed. 1976, p. 160 (1550 e 1568, citazione dall'edizione del 1568) - cf. più avanti nel testo. Il primo dipinto,

dei Doni[13], degli Dei[14], degli Altoviti[15], dei Nasi[16], dei Canigiani[17], dei Tempi[18] e dei Niccolini[19]. Peraltro in città, nel primo Cinquecento, non mancavano ritratti di gentildonne e gentiluomini di mano di Raffaello, che in seguito sarebbero entrati solo in parte nelle collezioni medicee e lorenesi, come avvenne fortunatamente per le due effigi dei Doni[20] (*Figg. 1-2*). A favorire la loro dispersione dovette concorrere la legge emanata da Ferdinando I iI 24 ottobre 1602, che, pur limitando l'esportazione dei dipinti, esentava da ogni vincolo i ritratti, assieme ai paesaggi e ai quadretti devozionali di ridotte dimensioni[21]. Eppure proprio l'interesse verso il genere ritrattistico accomunò diversi membri della famiglia medicea. Non è infatti casuale che tre dei quattro dipinti commissionati con certezza a Raffaello da esponenti dei Medici fossero ritratti.

---

anch'esso non descritto da Vasari, è stato talora identificato con la *Madonna Bridgewater* della National Gallery of Scotland a Edimburgo (Acidini 2015, p. 37).

13 Per i ritratti dei due Doni cfr. nota 3.

14 Cfr. nota 2.

15 *Madonna con il Bambino, sant'Anna, una santa e san Giovannino*, detta *Madonna dell'impannata*, GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 94 (MzC 2005, pp. 144-149, scheda n. 58). Descritta da Vasari nell'edizione Torrentiniana del 1550 presso le case fiorentine di Bindo Altoviti, e in quella Giuntina del 1568 sull'altare della cappella dedicata ai santi Cosma e Damiano nel quartiere di Leone X in Palazzo Vecchio - Vasari ed. 1976, pp. 187-188 (1550 e 1568) -, la tavola venne incamerata nelle collezioni ducali dopo il 2 agosto 1554, in seguito all'esproprio ordinato da Cosimo de' Medici dei beni fiorentini di Bindo Altoviti e alla confisca della dote della moglie, Fiammetta Soderini, avvenuta il 30 dicembre 1555: E. Allegri, in *Raffaello* 1984, p. 166 (scheda n. 14); Padovani 2014, pp. 304, 306 (scheda n. 67). Era forse conservato nel palazzo Altoviti a Roma il *Ritratto di Bindo Altoviti* (Washington, National Gallery of Art, inv. 534, n. 72; MzC 2008, pp. 109-114, scheda n. 72), scampato agli espropri.

16 Cfr. nota 10.

17 *Sacra Famiglia*, nota come la *Sacra Famiglia Canigiani*, Monaco, Alte Pinakothek, inv. 476 (MzC 2001, pp. 227-232, scheda n. 30; *Idem* 2008, p. 220, scheda n. 30, Addenda).

18 *Madonna con il Bambino*, nota come la *Madonna Tempi*, Monaco, Alte Pinakothek, inv. WAF 796 (MzC 2001, pp. 266-268, scheda n. 37).

19 *Madonna con il Bambino*, detta *Grande Madonna Cowper* o *Madonna Niccolini-Cowper*, Washington, National Gallery of Art di Washington, inv. 25 (MzC 2001, pp. 272-276, scheda n. 39). Tralascio la *Madonna con il Bambino*, detta *Madonna Colonna*, oggi a Berlino, Gemäldegalerie, inv. 248 (MzC 2001, pp. 264-266, scheda n. 36), la cui appartenenza a Casa Salviati in Firenze, prima di giungere nella collezione Colonna a Roma, si fonda su notizie tardo-settecentesche.

20 Cfr. nota 3.

21 M. Chiarini 1984, p. 207.



Fig. 1 – Raffaello, *Ritratto di Agnolo Doni* (1506-1508 circa), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. Palatina 1912, n. 61.



Fig. 2 – Raffaello, *Ritratto di Maddalena Doni* (1506-1508 circa), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. Palatina 1912, n. 59.

La quarta opera pittorica era la *Trasfigurazione* che il cardinale Giulio de' Medici, futuro papa Clemente VII, aveva originariamente ordinato per la cattedrale di Narbonne, divenuta dal 1515 sede del suo arcivescovato[22]; dipinto di capitale importanza nella fase finale dell'attività dell'artista, richiederebbe da solo un ampio contributo e in ogni caso esula dal tema che intendo qui affrontare incentrato sulla ritrattistica. Mi riferisco dunque al famoso *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* delle Gallerie degli Uffizi[23] (*Fig. 3*),



Fig. 3 – Raffaello, *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* (1518), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, inv. 1912, n. 40.

22 Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 333 (MzC 2005, pp. 195-209, scheda n. 66).

23 GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 40 (MzC 2008, pp. 162-167, scheda n. 81).

ma anche ad altre due immagini di personaggi su cui erano riposte le speranze di una dinastia medicea secolare a Firenze[24]: il *Ritratto di Giuliano de' Medici,* terzogenito di Lorenzo il Magnifico e fratello minore di Leone X, noto attraverso la versione del Metropolitan Museum assai compromessa nello stato di conservazione, generalmente considerata opera di bottega con una possibile partecipazione dell'Urbinate[25] e il *Ritratto di Lorenzo de' Medici,* nipote di Leone X, oggi in collezione privata, ritenuto almeno in larga parte originale[26].

Altri esempi di ritrattistica piuttosto famosi, come la *Gravida*[27], la *Muta*[28] e il *Cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena*[29], apparvero tardivamente negli inventari tanto da rendere incerto qualsiasi tentativo di ricostruirne la storia precedente[30]. Tuttavia, la loro presenza a un certo

---

[24] N. H. Minnich, *Raphael's Portrait "Leo X with Cardinals Giulio de' Medici and Luigi de' Rossi"*: A Religious Interpretation, Renaissance Quarterly, 56 (2003), p. 1031.

[25] New York, Metropolitan Museum of Art, Jules Bache Collection, 1949, inv. 49.7.12 (MzC 2008, pp. 183-188, scheda n. A 22, come "Raphael? and workshop"). T. Henry, in T. Henry - P. Joannides (eds.) 2012, pp. 262-265, scheda n. 72, lo ascrive a Raffaello e bottega.

[26] MzC 2008, pp. 156-161, scheda n. 80 (come autografo); per un possibile intervento parziale di Giulio Romano nell'abito cfr. T. Henry - P. Joannides, in T. Henry - P. Joannides (eds.) 2012, pp. 269-272, scheda n. 74.

[27] *Ritratto di donna, detta la Gravida,* GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 229 (MzC 2001, pp. 300-302, scheda n. 47; *Idem* 2008, p. 223, scheda n. 47, Addenda).

[28] Firenze, GU, inv. 1890, n. 1440, in deposito presso la Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 DE 237 (MzC 2001, pp. 298-300, scheda n. 46; *Idem* 2008, p. 223, scheda n. 42, Addenda).

[29] Firenze, GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 158 (MzC 2008, pp. 171-174, scheda n. A 18, come "Raphael? and workshop"). Assegnato più spesso dubitativamente a Raffaello e alla sua bottega, è stato riferito all'Urbinate da T. Henry - P. Joannides, in T. Henry - P. Joannides (eds.) 2012, pp. 265-268, scheda n. 73 e di nuovo ricondotto alla mano dell'Urbinate con la presenza di aiuti da M. Braghin, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di), *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), con la collaborazione di. P. Di Teodoro - V. Farinella, Milano, Skira, 2020, p. 262, scheda n. V. 34; per ragioni di spazio continuerò a menzionare la versione italiana originaria del catalogo, mentre tralascerò la sua traduzione in inglese: M. Faietti - M. Lafranconi (eds.), *Raphael 1520-1483*, with F. P. Di Teodoro- V. Farinella, President of the Scholarly Committee S. Ferino-Pagden, exhibition catalogue (Rome, Scuderie del Quirinale), Milan, Skira, 2021.

[30] Sulla *Gravida* cfr. G. Incerpi, in *Raffaello* 1984, p. 99 (scheda n. 7) e Padovani 2014, pp. 367-368 (scheda n. 74); sul *Cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena* cfr. G. Chiarini, in *Raffaello* 1984, pp. 183, 185 (scheda n. 16) e Padovani 2014, pp. 326, 328 (scheda n. 69). A. Vastano, in L. Mochi Onori (a cura di), *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria

punto nelle raccolte di famiglia dovette concorrere nel tempo a rafforzare le inclinazioni verso il ritratto mostrate dai Medici ancora vivente Raffaello. Lo stesso può dirsi per la *Velata* (*Fig. 4*) inventariata nella guardaroba granducale il 29 novembre 1622 e giunta a Cosimo II grazie al lascito di Matteo Botti del 1615[31].



Fig. 4 – Raffaello, *Ritratto di donna, detto la Velata* (1512-1513 circa), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 245.

A ribadire la centralità di quel genere pittorico nelle collezioni medicee giocò un ruolo rilevante il nucleo di dipinti appartenenti all'eredità della futura granduchessa Vittoria della Rovere, moglie di

Nazionale delle Marche), Milano, Electa, 2009, pp. 184-185, scheda n. 41, ipotizza per la *Muta* una possibile provenienza dall'eredità del 1631 di Vittoria della Rovere.

[31] *Ritratto di donna, detto la Velata*, GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 245 (MzC 2008, pp. 116-119, scheda n. 73): G. Incerpi, in *Raffaello* 1984, pp. 174-175 (scheda n. 15); Padovani 2014, pp. 372, 374 (scheda n. 75).

Ferdinando II, giunto da Urbino a Firenze nel 1631, ancor prima che fossero celebrate le nozze[32]. All'eredità spettano con certezza il *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*[33] (*Fig. 5*), menzionato negli inventari senza indicazione di autore[34], nonché il *Ritratto di Giulio II della Rovere* assegnato a Raffaello nella *Nota dei quadri buoni che sono in Guardaroba di Urbino* del 1631, in realtà una replica di bottega dell'originale conservato alla National Gallery di Londra[35].

Vi appartennero possibilmente anche due dipinti allora privi di autore: il *Ritratto di giovane con pomo (Francesco Maria della Rovere?)*[36] e il *Ritratto di Guidubaldo da Montefeltro*, forse da identificare con quello segnalato «[…] di mano di Rafaelle» nell'inventario del 1623 del Palazzo ducale di Pesaro[37], oggi viceversa di discussa autografia[38]. Infine, spetta forse alla medesima eredità l'*Autoritratto*[39] (*Fig. 6*) che godette di un'attribuzione al pittore urbinate già nella *Nota dei quadri buoni*[40].

---

32 Sui documenti urbinati cfr. G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1936; F. Sangiorgi, *Documenti urbinati. Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631)*, Urbino, Accademia Raffaello, 1976; T. Biganti, *L'eredità del duca: l'inventario della corte durantina del 1631*, in B. Cleri - S. Eiche - J. E. Law - F. Paoli (a cura di), *I della Rovere nell'Italia delle corti. Storia del ducato*, Urbino, QuattroVenti, 2002, pp. 111-121; *Eadem*, *L'eredità dei della Rovere. Inventari dei beni in Casteldurante (1631)*, con un saggio di G. Semenza, Urbino, Accademia Raffaello, 2005.

33 GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1441 (MzC 2001, p. 314, scheda n. X-13, attribuzione respinta); l'autografia dell'opera è ribadita da molti autori anche recentemente; per un riepilogo bibliografico cfr. soprattutto M. Grasso, in M. Faietti- V. Markova (a cura di), *Raffaello la poesia del volto. Opere dalle Gallerie degli Uffizi e da altre collezioni italiane*, Direzione scientifica di E. D. Schmidt, catalogo della mostra (Moskva, Museo Statale di Belle Arti A. S. Puškin), Moskva, Art Volkhonka, 2016, pp. 134-135, scheda n. III.

34 Gronau 1936, p. 80.

35 GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1450: Gronau 1936, pp. 78-79 (n. 31). Ascritto a Raffaello con l'aiuto della bottega da E. Allegri, in *Raffaello* 1984, pp. 144-150, scheda n. 12, è piuttosto una copia: cfr. MzC 2008, p. 106, n. 71/II.7, sotto la scheda n. 71 (corrispondente alla versione originale conservata alla National Gallery di Londra, inv. 27) e nota 45, pp. 107-108.

36 GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 8760 (MzC 2001, pp. 284-286, scheda n. 42). Sulla provenienza cfr. soprattutto Gronau 1936, p. 80 e M. Zecchini, in *Raffaello* 1984, pp. 71, 73 (scheda n. 4).

37 Gronau 1936, p. 79 (n. 39); M. Zecchini, in *Raffaello* 1984, pp. 64, 66 (scheda n. 3).

38 GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 8538 (MzC 2001, p. 314, scheda n. x-14, attribuzione respinta).

39 GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1706 (MzC 2001, pp. 286-290, scheda n. 43).

40 Gronau 1936, p. 80 (n. 32).



Fig. 5 – Raffaello, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga* (1502-1503 circa), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1441.



Fig. 6 – Raffaello, *Autoritratto* (1505-1506 circa), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1706.

Proprio l'*Autoritratto* costituisce una delle tre opere di Raffaello su cui vorrei qui soffermarmi, affiancandolo al *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* già menzionato e al *Ritratto di Tommaso Inghirami detto Fedra*[41], che con ogni probabilità venne acquistato dal Cardinal Leopoldo de' Medici. Questi tre dipinti consentono di introdurre alcune considerazioni sul gusto collezionistico dei Medici[42] dal momento che contemplano tre casistiche: la commissione diretta all'artista, l'acquisto effettuato diverso tempo dopo la sua scomparsa, l'inserimento in un progetto collezionistico di ampio respiro di un'opera pervenuta si può dire occasionalmente, cioè tramite un'eredità. Sto parlando, in quest'ultimo caso, dell'*Autoritratto* che infatti fu con ogni probabilità donato da Vittoria della Rovere al cognato Leopoldo de' Medici e si trovò così a far parte del nucleo iniziale della costituenda raccolta degli autoritratti che il principe, non ancora nominato cardinale, incominciò a mettere insieme, dando vita a una collezione tanto vasta quanto originale.

Il *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*[43] diede luogo assai per tempo a copie di artisti rinomati quali Andrea del Sarto[44] e Vasari[45]. Lo sguardo attento sull'opera da parte dello storiografo aretino trova un riflesso nella sua accurata *èkphrasis*, una delle più suggestive delle *Vite*, incentrata sulla naturalezza dell'immagine e sulla diligenza esecutiva, sugli aspetti materici e tattili del velluto, del damasco, delle fodere, degli ori e delle sete, della pergamena miniata (riconosciuta nella *Biblia Hamilton* del Kupferstichkabinett di Berlino, Ham. 85), del campanello da camera d'argento guarnito d'oro e finemente cesellato e persino sui riflessi delle finestre e del dorso del pontefice nel

41 GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 171 (MzC 2008, pp. 90-93, scheda n. 69).

42 G. Chiarini, in *Raffaello* 1984, pp. 47-48 (scheda n. 1, con riferimento a Gronau 1936, p. 80).

43 Per una recente scheda, con bibliografia sommaria, vedi F. P. Di Teodoro, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di) 2020, pp. 250-251, scheda n. V. 1.

44 Nella *Vita* del pittore fiorentino Vasari racconta che la copia di Andrea del Sarto, oggi al Museo Nazionale di Capodimonte, fu commissionata segretamente da Ottaviano de' Medici per soddisfare Federico II Gonzaga, che aveva richiesto l'originale di Raffaello a Clemente VIII, senza privare Firenze di una tale preziosa reliquia - Vasari ed. 1976, pp. 378-380 -. Sull'interpretazione dell'episodio soprattutto nell'Ottocento cfr. M. Cardelli, *Dar di bugiardo a Vasari. Vertenze intorno al "Leone X" di Raffaello*, fronesis, 12, 24 (luglio-dicembre 2016), 117-151.

45 Vasari ed. 1976, pp. 188-189 (1550 e 1568).

pomolo dorato della sedia[46]. In realtà, Raffaello intese spingersi ben oltre la soglia di una pur stupefacente naturalezza: a quei dettagli riservava il compito di sintetizzare alcuni tratti salienti del papa, il secondogenito di Lorenzo il Magnifico, al secolo Giovanni de' Medici, eletto nel marzo del 1513. Vale a dire, la cultura raffinata e umanistica, il gusto dell'antico, l'amore per il lusso e, allo stesso tempo, la volontà di conciliare tutto ciò con un programma di rinnovamento della Chiesa. D'altra parte Leone X, salutato come il grande pacificatore dopo gli anni di piombo di Giulio II, nella primavera del 1517 era sfuggito alla congiura ordita contro di lui dal cardinale Petrucci, ma già nel 1518, a un anno cioè dalla conclusione del concilio Lateranense V, aveva deluso le aspettative di chi si aspettava una pace universale[47]. Alla sanguinosa guerra di Urbino nel 1517, il Pontefice aveva inviato anche il nipote Lorenzo de' Medici, personaggio a sua volta legato alle vicende del dipinto, di cui si è ricordato sopra il ritratto, forse un dono di fidanzamento dove non casualmente egli figura abbigliato "alla francese". In effetti nel settembre del 1518 il *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, appena terminato, veniva spedito a Firenze in occasione dei festeggiamenti per le nozze tra Lorenzo e Maddalena de la Tour d'Auvergne, imparentata con Francesco I di Francia[48]. Strano dono per un matrimonio, verrebbe da dire. Ma non poi tanto se si pensa che nel dipinto il papa mostra di contare sull'aiuto dei due cugini cardinali, Giulio de' Medici, futuro Clemente VII, e Luigi de' Rossi, elevato alla porpora da poco (primo luglio 1517), mentre attraverso il dono nuziale intende ribadire la sua vicinanza al nipote Lorenzo, che non aveva abbracciato la carriera ecclesiastica ma rientrava nei progetti papali mediante la politica delle alleanze matrimoniali. L'assenza dell'*underdrawing* a suo tempo supposta nelle figure di Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi ha fatto pensare a un intervento successivo, talora reputato, ma senza ragione, di un collaboratore di Raffaello. Secondo questa ipotesi l'impianto originario doveva contemplare soltanto la carismatica immagine del papa, mentre le due figure di cardinali furono aggiunte in occasione dei festeggiamenti fiorentini per le nozze tra Maddalena e Lorenzo. Le indagini compiute in occasione del recente restauro, pur confermando

46 Vasari ed. 1976, pp. 188-189 (1550 e 1568).

47 M. Faietti, *Con studio e fantasia*, in *Raffaello 1520-1483*, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di), 2020, in particolare pp. 36-38.

48 E. Allegri, in *Raffaello* 1984, pp. 190, 193 (scheda n. 17).

che il disegno sottostante la figura di Leone X non è altrettanto evidente nei cardinali, hanno allo stesso tempo dimostrato che anch'essi vennero realizzati prima della stesura del fondo[49]. Quand'anche in un primo momento si fosse pensato a un ritratto individuale del papa, in corso d'opera Raffaello dovette concepirne uno più complesso, alla cui elaborazione non era certo estranea la volontà del Medici. A questo proposito si è osservato che il dipinto potrebbe riflettere la vittoria sui congiurati guidati da Petrucci, di cui faceva parte il cardinale Bandinello Sauli effigiato nel 1516 da Sebastiano del Piombo in un ritratto con altri tre personaggi (Washington, National Gallery of Art) ritenuto un modello preso in considerazione da Raffaello, e di gran lunga superato[50].

L'Urbinate seppe esprimere in modo eloquente, assieme alla ricercata cultura e al sentimento religioso del pontefice, le sue diverse preoccupazioni, dalle tensioni interne alla Chiesa a una possibile rottura della cristianità per la minaccia rappresentata dalla circolazione delle novantacinque tesi di Lutero. In questa ottica la lettura incrociata della prima pagina del Vangelo di Giovanni e dell'ultima del Vangelo di Luca, sulle quali si apre il codice, potrebbe alludere alla necessità della costruzione, tramite le indulgenze, di una chiesa maestosa quanto il tempio di Gerusalemme, ossia il nuovo San Pietro di cui Raffaello dal primo agosto 1514 era divenuto ufficialmente responsabile della Fabbrica[51]. Nel ritratto finale, dunque, si congiungono, da un lato, la celebrazione del potere papale in cui la sfera politica e quella religiosa si intersecano tra loro in modo inscindibile con la raffigurazione delle dinamiche sottese all'intreccio fra i rapporti privati e familiari e le strategie diplomatiche, dall'altro, le preoccupazioni del pontefice e dei suoi più intimi collaboratori di fronte agli attacchi provenienti da più fronti. Nella composizione sono stati peraltro individuati svariati contenuti religiosi, tra cui l'illustrazione della recita privata dell'ufficio divino da parte di un papa profondamente pio[52]; credo tuttavia che il fascino del dipinto risieda nel fatto che Raffaello seppe amalgamare tra loro la

---

49 C. Castelli - M. Ciatti - L. Ricciardi - A. Santacesaria - O. Sartiani, *Il 'Ritratto di papa Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi'*, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di) 2020, pp. 500-511, con notizie dei precedenti restauri.

50 Pfisterer 2019, pp. 195, 197-198, che suppone un lungo periodo di gestazione per il triplice ritratto dell'Urbinate.

51 F. P. Di Teodoro, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di) 2020, pp. 250-251, scheda n. V. 1.

52 Minnich 2003, pp. 1005-1052, che riepiloga le precedenti interpretazioni secolari-dinastiche e religiose.

componente dinastico-familiare con la celebrazione della perfetta unione tra potere spirituale e potere temporale, senza trascurare l'esplorazione individuale e psicologica dei personaggi che lascia trapelare i pericoli incombenti sulla Chiesa e sul papato. Evidenziare un aspetto piuttosto che un altro non consente di cogliere l'intenzione raffaellesca di creare un perfetto bilanciamento tra le diverse componenti.

Secondo uno studio basato su nuovi documenti[53], fu mediante un'acquisizione dagli eredi di Tommaso Inghirami, soprannominato Fedra, che Leopoldo de' Medici entrò in possesso del ritratto dell'umanista di origine toscana, nominato prefetto della Biblioteca Vaticana nel 1510 e in seguito divenuto uno dei favoriti di Leone X[54] (*Fig. 7*).



Fig. 7 – Raffaello, *Ritratto di Tommaso Inghirami detto Fedra* (1510-1512 circa), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 171.

[53] G. Batistini, *Raphael's portrait of Fedra Inghirami*, The Burlington Magazine, 138, 1121 (1996), 541-545.

[54] Per una recente scheda, con bibliografia sommaria, vedi L. Da Rin Bettina, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di) 2020, p. 418, scheda n. IX. 20.

L'opera, dopo la morte di Fedra, sarebbe passata in proprietà del fratello Nello in Volterra e rimasta tra i beni di famiglia fino a quando, forse intorno al 1640, venne venduta o ceduta a Leopoldo[55] che in seguito la espose nel «Salone de' Quadri» nei suoi appartamenti privati in Palazzo Pitti[56]. Ho ragione di credere che al principe de' Medici, uomo di grande cultura, di vivace intelletto e di molteplici e disparati interessi che spaziavano dal campo umanistico a quello scientifico, ma certo non di gradevole aspetto[57], doveva piacere assai il ritratto di quell'uomo tanto colto e brillante da meritare per la sua eloquenza l'appellativo di Cicero, quanto poco dotato fisicamente. Del resto, Raffaello non si era sottratto a una sfida che tra Quattro e Cinquecento taluni artisti avevano raccolto scrutando con impietosa attenzione nei loro ritratti anche il difetto fisico più vistoso o la deformità più repellente e contribuendo così allo sviluppo delle grandi potenzialità di quel genere dove il pittore era chiamato a cimentarsi con la resa della verosimiglianza naturalistica e con la *varietas* fenomenologica, senza peraltro trascurare le esigenze dell'*inventio*. Anzi, nell'effigie di Fedra Inghirami parve mettersi addirittura in competizione con Apelle, che per mascherare l'anomalia fisica del re Antigono, privo di un occhio, aveva deciso di raffigurarlo di tre quarti[58]; al contrario del mitico pittore greco, egli non

---

55 Secondo Batistini 1996, pp. 541-545, una copia, risalente con ogni probabilità al momento in cui il dipinto autografo lasciò la casa degli Inghirami, dovette essere stata venduta nel 1898 come originale all'Isabella Stewart Gardner Museum in Boston, mentre un'ulteriore versione oggi presso gli Inghirami corrisponderebbe alla replica eseguita nel 1858 dal ritrattista Ignazio Zotti su richiesta di Jacopo e Lodovico Inghirami. L'autografia del dipinto a Boston è viceversa argomentata in N. Silver (ed.), *Raphael & the Pope's Librarian*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), London, Paul Holberton Publishing, 2019.

56 P. Barocchi - G. Gaeta Bertelà (a cura di), *Il cardinale Leopoldo e Cosimo III 1667-1675*, Firenze, S.P.E.S., 2011, Tomo II, 139. Inventario in morte del Cardinale Leopoldo 1675-1676, ASF, Guardaroba Medicea 826, p. 618, [2132] *58 Galleria*, c. 57 v.; vedi anche M. Fileti Mazza, *Eredità del Cardinale Leopoldo de' Medici: 1675-1676*, Strumenti e testi, 4, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997, p. 116; Padovani 2014, pp. 343-344 (scheda n. 71).

57 Ricordo soprattutto il ritratto in abito cardinalizio dovuto a Giovan Battista Gaulli, detto il Baciccio; per una recente scheda sul dipinto cfr. L. Goldenberg Stoppato, in V. Conticelli - R. Gennaioli - M. Sframeli (a cura di), *Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti-Tesoro dei Granduchi), Firenze, Sillabe, 2017, pp. 236-237, scheda n. 7.

58 Cfr. B. Talvacchia, *Raphael*, London, Phaidon Press, 2007, p. 121; Pfisterer

intese infatti nascondere il difetto dell'occhio strabico, ma piuttosto valorizzarlo. La direzione dello sguardo e la posa dell'ispirato scrittore finirono per richiamare così le figure degli Evangelisti e dei Padri della Chiesa assorti nella meditazione della scrittura[59].

Lungo l'intero arco della sua attività ritrattistica Raffaello riuscì ad armonizzare felicemente tra loro, con modalità che variavano in funzione della destinazione dell'opera e della personalità rappresentata, il particolare e l'universale, cioè la natura nelle sue diverse e concrete manifestazioni e nei suoi aspetti variegati, comprese le imperfezioni, con la tipizzazione ideale. Quest'ultima era il frutto finale della sua correzione dell'osservazione naturalistica tramite l'«Iddea» che gli si affacciava nella mente, un processo che lo stesso Urbinate avrebbe spiegato a proposito della *Galatea* nella villa di Agostino Chigi nella lettera indirizzata a Castiglione che alcuni ritengono redatta proprio dal letterato intorno al 1522[60], mentre altri credono un falso di Ludovico Dolce[61] che in effetti la pubblicò nel 1554[62]; anche in tal caso, però, la lettera nella sostanza non tradisce il pensiero originale di Raffaello di cui Dolce si dimostrò un sensibile interprete[63]. Quanto al *Fedra Inghirami*, è un esempio illuminante delle capacità dell'Urbinate di coniugare in un dipinto della prima maturità polarità contrapposte tra loro, unendo filtrate conoscenze letterarie ad acute osservazioni naturalistiche senza incappare in un facile descrittivismo; per questo doveva risultare assai attraente per Leopoldo, che a sua volta contemplava in sé le curiosità dello scienziato e dell'umanista[64].

2019, p. 198. Per l'episodio si veda *Gaio Plinio Secondo, Storia Naturale V Mineralogia e Storia dell'Arte Libri 33-37*, traduzioni e note di A. Corso - R. Mugellesi - G. Rosati, Torino, Giulio Einaudi editore, 1988, pp. 386 e 387 (XXXV, 90).

59 R. Williams, *Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance Italy*, Cambridge, University Press, 2017, p. 161, per la sottile allusione a Omero, il poeta cieco e pp. 155-168 per una panoramica sulla ritrattistica di Raffaello.

60 J. Shearman, *Castiglione's portrait of Raphael*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 38, 1 (1994), 69-97; *Idem*, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven - London, Yale University Press, 2003, I, pp. 734-741, 1522/16 (citazione a p. 735). Per l'evidente richiamo a Zeusi cfr. Gaio Plinio Secondo ed. 1988, p. 361 (XXXV, 64).

61 C. Hope, *Dolce, Titian and a fake Raphael letter*, in P. Jackson - G. Rebecchini (a cura di), *Mantova e il Rinascimento italiano*, Studi in onore di D. S. Chambers, Mantova, Sometti, 2011, pp. 213-221.

62 Nelle sue *Lettere di diversi eccellentissimi huomini*: Shearman 2003, II, p. 1038.

63 Faietti 2020, pp. 18-41.

64 Per la vastità dei suoi interessi si legga il recente contributo di A. Mirto,

Non sono invece altrettanto sicura che l'*Autoritratto*[65] avesse incontrato il suo pieno favore, per quanto Leopoldo fosse un collezionista curioso e poliedrico[66]; indipendentemente da ciò dovette esercitare un certo ruolo nella costituenda collezione di autoritratti di artisti del principe de' Medici[67]. Forse ancor prima del 1664, o in concomitanza con quella data in cui Leopoldo cominciò a commissionare direttamente agli artisti gli autoritratti (le prime due effigi furono richieste al Guercino a Bologna e a Pietro da Cortona a Roma), egli si ritrovò infatti tra i suoi beni l'autoritratto di Raffaello proveniente da Urbino, espressione eloquente del periodo giovanile dell'artista, forse realizzato nei primi tempi del soggiorno fiorentino che si protrasse dal 1504 al 1508[68]. Probabilmente anch'esso concorse in una qualche misura a dar vita al

Universale e enciclopedico. Leopoldo de' Medici intellettuale del Seicento, in V. Conticelli - R. Gennaioli - M. Sframeli (a cura di) 2017, pp. 84-95.

65 Per un riepilogo bibliografico sul dipinto cfr. M. Grasso, in M. Faietti (a cura di), *Raffaello Parmigianino Barocci. Metafore dello sguardo*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli), Roma, Palombi Editori, 2015, p. 191, scheda bibliografica n. I. 1; R. Sassi, in *Raffaello la poesia del volto* 2016, pp. 126-127, scheda n. 1; A. Gnann, in A. Gnann (ed.) 2017, pp. 184-186, scheda n. 52; F. Müller, *Raffaels Selbstdarstellung. Künstlerschlaft als Konstrukt*, Petersberg, Michael Imhof, 2018, pp. 19-20; Pfisterer 2019, pp. 88-89; M. Braghin, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di) 2020, p. 461, scheda n. X. 18. E. Olszewski, *Raphael's Uffizi "Self -Portrait" revisited*, Source, 36, 1 (Fall 2016), 27-37, ha riproposto un'opinione contraria all'autografia basata su indagini riflettografiche a infrarosso che rivelerebbero un'insistenza lineare tra il naso e la bocca tipiche di un copista, ma la sua lettura, solo parzialmente motivata dalle analisi scientifiche, non tiene conto dell'epoca precoce di esecuzione del dipinto e dello stile del pittore a quelle date.

66 La bibliografia sul collezionismo del cardinale Leopoldo, assai cospicua, è recentemente riepilogata in V. Conticelli - R. Gennaioli - M. Sframeli (a cura di) 2017.

67 La collezione di autoritratti è stata oggetto di diverse attenzioni e di svariate pubblicazioni, mi limito a ricordare: W. Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien. I. Geschichte der Sammlung mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten und Dokumentenhang*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1971; *Idem*, *La collezione degli autoritratti*, in *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 765-772; C. Caneva, *Gli autoritratti*, in C. Caneva (a cura di), *il Corridoio vasariano agli Uffizi*, Milano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 175-180; S. Osano, *La Collezione di autoritratti della Galleria degli Uffizi: una storia ammantata di luci ed ombre*, in *Autoritratti dalla Collezione della Galleria degli Uffizi*, catalogo della mostra (Tokyo, Seiji Togo Memorial Sompo Japan Museum of Art; Osaka, National Museum of Art), Tokyo, The Asahi Shinbun, 2010, pp. 14-15.

68 Per una cronologia al 1509, già indicata da K. Oberhuber e C. L. Frommel, cfr. A. Gnann, in A. Gnann (ed.) 2017, pp. 184-186, scheda n. 52.

vasto progetto di Leopoldo che consisteva nel sistemare una preesistente raccolta di famiglia, alquanto modesta e principalmente orientata verso gli autoritratti di artisti fiorentini[69], ampliandola verso una rappresentatività nazionale e internazionale, con i cosiddetti *oltremontani*. Quella stessa larga rappresentatività che fin dagli inizi degli anni Quaranta Leopoldo stava ricercando per la sua collezione di disegni con l'aiuto di corrispondenti incaricati delle segnalazioni e delle trattative, i medesimi interlocutori che avrebbe utilizzato per gli autoritratti[70]. Si può anche supporre che fosse lo stesso Leopoldo a sollecitare quel dono di Vittoria della Rovere, e ciò indipendentemente dalle sue predilezioni artistiche. Nell'inventario in morte del cardinale (1675-1676) compaiono due ritratti di Raffaello entrambi custoditi nella «stanza de' Pittori»[71], l'*Autoritratto* in esame e un pastello a mezza figura su carta non più identificabile ma di cui conosciamo la provenienza dal cavaliere Francesco Fontana in Venezia[72]; fu inviato al cardinale il 22 giugno del 1675 da Marco Boschini, che lo definiva «cosa unica»[73]. Per un terzo, la cui trattativa con il proprietario Paolo Agostino non andò in porto, entra in scena da Verona il marchese Girolamo Carlotti, che nel 1681, dopo la morte del cardinale, ne parla con Filippo Baldinucci[74]. Non deve stupire la costanza nel ricercare l'effigie del Sanzio a Firenze, dal momento che Vasari, nel Proemio alla terza parte delle *Vite*, lo aveva considerato pur sempre uno dei tre grandi protagonisti del passaggio alla *maniera moderna*, nonostante la schiacciante

---

69 Ritorna sull'argomento, con bibliografia precedente, M. Sframeli, *"Consacrati all'eternità dalle loro stesse mani". La collezione di autoritratti di Leopoldo de' Medici*, in G. Giusti - M. Sframeli (a cura di), *I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti), Ginevra-Milano, Skira, 2007, pp. 27-37.

70 Cfr. R. Aliventi - L. Da Rin Bettina - M. Faietti - M. Grasso - R. Sassi, *Una "muta historia": la storia dell'arte per immagini nella collezione di disegni di Leopoldo de' Medici*, in V. Conticelli - R. Gennaioli - M. Sframeli (a cura di) 2017, pp. 116-131, con bibliografia.

71 P. Barocchi - G. Gaeta Bertelà (a cura di) 2011, Tomo II, 139. Inventario in morte del Cardinale Leopoldo 1675-1676, ASF, Guardaroba Medicea 826, rispettivamente p. 642 [2328] *222*, c. 68 v. e p. 650 [2383] *277*, c. 72. Vedi anche Fileti Mazza 1997, rispettivamente p. 136 e p. 141.

72 Prinz 1971, pp. 71-74, con citazione del pastello a p. 73, menzionato anche indirettamente diverse volte nell'apparato documentario alle pp. 169-172 (Dok. nn. 18-23).

73 Prinz 1971, pp. 171-172, Dok. 23 (citazione a p. 172).

74 L'opera si conosce solo dai documenti: Prinz 1971, pp. 128-130, con citazione dell'autoritratto a p. 130.

supremazia di Michelangelo[75]. Ma se le ragioni di quella ripetuta ricerca fossero altre ancora? Sta di fatto che in seguito alla scomparsa del cardinale Leopoldo uno scarso apprezzamento dell'*Autoritratto* trapela da una lettera del 5 aprile 1681 indirizzata da Baldinucci ad Apollonio Bassetti, nel brano dove si dice «Il Ritratto di mano propria di "Raffaello" già è nelle stanze: ma però della prima maniera, del tempo quando egli o stava o era uscito di fresco dalla Squola del Perugino: […]»[76]. In quel «ma però» è sintetizzato un giudizio critico che in ambito fiorentino doveva ricorrere più volte e in tempi diversi. Penso, ad esempio, a come Vasari descrisse i due dipinti raffaelleschi in casa di Taddeo Taddei, uno appartenente alla «maniera prima di Pietro [Perugino]» e un altro che esprimeva invece l'altra «che poi studiando apprese molto migliore»[77]. E, di rincalzo, Baldinucci nella sua *Vita* di Raffaello si soffermò soltanto sul secondo, vale a dire la *Madonna del Prato*[78]. Insomma, forse Leopoldo avrebbe preferito un autoritratto di epoca romana o, almeno, più legato alla cultura fiorentina; in effetti, nel dipinto degli Uffizi confluivano pur sempre memorie peruginesche, indipendentemente dal fatto che potrebbe essere stato realizzato dall'Urbinate a Firenze. Il principe de' Medici doveva essere convinto, insieme a Vasari e a Baldinucci, che proprio nella città toscana Raffaello aveva fatto un salto qualitativo, decisivo per la sua evoluzione artistica. Se la mia interpretazione risponde al vero, saremmo di fronte a una forte divergenza tra il gusto del collezionista e l'obiettivo dell'artista. Quel dipinto, infatti, per il giovane Raffaello corrispose a una fondamentale dichiarazione di poetica, che sarebbe stata valida per tutta la sua arte futura e ciò a prescindere dai modi stilistici, certamente più indicativi della formazione iniziale. Altrove ho avuto modo di dimostrare[79] che con la rappresentazione del proprio volto il Sanzio si era sin da giovane rapportato alle origini della pittura e al rapporto inestricabile tra parola e immagine ricorrendo al mito ovidiano di Narciso e alla sua interpretazione fornita dal *De pictura* di Leon Battista Alberti (1435)[80], a sua volta interpolato con la leggenda della fanciulla di Corinto, figlia del

75 Vasari ed. 1976, pp. 8-9 (1550, 1568).

76 Prinz 1971, pp. 182-183, Dok. 61 (ASF, Med. Princ., f. 1526, diversi).

77 Vasari ed. 1976, p. 160 (1550 e 1568, citazione dall'edizione del 1568).

78 Vedi nota 12.

79 Faietti 2016, pp 24-45.

80 L. Battista Alberti, *De Pictura* (Redazione Volgare), ed. a cura di L. Bartolini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011, pp. 250-251 (II, 5, 43-46). Per un riepilogo bibliografico su Alberti e Narciso cfr. Faietti 2016, pp. 24-25, nota 2, p. 24.

vasaio Butade Sicionio, narrata da Plinio nella *Naturalis historia*[81]. Temi centrali per l'Urbinate, perseguiti costantemente nella sua ricerca artistica; non fu un caso che poeti, umanisti e letterati contemporanei elogiarono grandemente in poesia i suoi ritratti e che il lessico critico fissato verso la metà del Cinquecento abbia in parte desunto la propria terminologia da tali componimenti poetici[82]. Del resto, l'*Autoritratto* venne ripreso in controparte nella *Scuola di Atene* qualche anno dopo la sua esecuzione, segno evidente che su quell'immagine il pittore aveva indugiato a lungo nonostante la semplice impostazione, le dimensioni contenute e la sobrietà della gamma cromatica, che peraltro preludeva alla *sprezzatura* teorizzata da Baldassarre Castiglione, amico e costante punto di riferimento culturale di Raffaello a Roma[83]. Eppure la densità di contenuti e la qualità artistica del dipinto non vennero percepite da Baldinucci, come Leopoldo de' Medici interessato ad acquisire altri esempi ancora di autoritratti raffaelleschi, forse con la speranza di incappare in qualcuno che esemplificasse la *maniera migliore* del pittore. La collezione degli autoritratti, del resto, funzionava anche come apparato iconografico della raccolta dei disegni organizzata in volumi nei quali i fogli erano disposti secondo le genealogie artistiche dei rispettivi autori[84]. Gli autoritratti dipinti aiutavano a comprendere l'ordinamento dei libri e allo stesso tempo fornivano indicazioni sulla personalità e sullo stile degli effigiati. L'intento classificatorio e sistematico impresso alla serie degli autoritratti era pertanto guidato da concetti critici imperniati sulla definizione degli sviluppi evolutivi degli artisti, che talvolta conducevano a preconcetti o pregiudizi come quelli che impedirono la comprensione della tavoletta di Raffaello. Era trascorso oltre un secolo e mezzo dalla sua realizzazione quando, nella lettera del 1681, Baldinucci parve non aver inteso che quel dipinto così sobrio nascondeva in realtà l'elaborazione già matura di una poetica personale, espressa con la nuda essenzialità di un frammento poetico; viceversa per l'erudito fiorentino, come per Leopoldo, l'opera valeva come singolo tassello, e neppure dei più rilevanti, all'interno dell'ordinamento generale della collezione piuttosto che essere apprezzata in sé, per i suoi valori e significati artistici.

---

81 Gaio Plinio Secondo ed. 1988, pp. 472-473 (XXXV, 151).

82 Faietti 2016, pp. 24-45.

83 Faietti 2020, pp. 18-41.

84 Aliventi - Da Rin Bettina - Faietti - Grasso - Sassi 2017, pp. 116-131, con bibliografia.

I tre esempi selezionati allo scopo di individuare alcune linee di tendenza del gusto dei Medici per il genere del ritratto (e dell'autoritratto) nell'interpretazione fornitane da Raffaello hanno soprattutto messo in luce le forti personalità di Leone X e del principe e cardinale Leopoldo, mostrando le differenze che intercorrono tra la committenza diretta, con il conseguente rapporto interattivo fra pittore e committente, e il collezionismo di epoca successiva talora guidato da intenti specifici e preoccupazioni organizzative sullo sfondo di una visione dell'artista già in parte codificata secondo canoni di soggettività storica.

Ringraziamenti

Un ringraziamento speciale per l'aiuto nel reperimento delle risorse bibliografiche durante il periodo difficile della pandemia va soprattutto a Marco Brunetti (Bibliotheca Hertziana, Roma) e a Giuseppe Lettieri (Kunsthistorisches Institut in Florenz–Max-Planck-Institut).

Abbreviazioni

GU= Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Abbreviazioni bibliografiche

Padovani 2014 – S. Padovani (a cura di), *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le Scuole dell'Italia Centrale 1450-1530*, Firenze, Giunti, 2014.

Raffaello 1984 – *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Comitato nazionale per le celebrazioni del quinto centenario della nascita di Raffaello, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti), Milano, Electa, 1984.

MzC 2001 – J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings*, I, *The Beginnings in Umbria and Florence ca. 1500-1508*, Landshut, Arcos, 2001.

MzC 2005 – J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings*, II, *The Roman Religious Paintings, ca. 1508-1520*, Landshut, Arcos, 2005.

MzC 2008 – J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A critical Catalogue of his Paintings*, III, *The Roman Portraits, ca. 1508-1520*, Landshut, Arcos, 2008.

INDICE DEL VOLUME

MARTIGNONI C., DONGHI L., ENRILE E., GHERSI G.
Cenni sulle forme della contaminazione dal Novecento a oggi 3

CARABELLI A.M.
Alle radici della grande crisi. Giorgio Lunghini
e John Maynard Keynes 25

DIONIGI R., FONTANA S.
"Historie dipinte" e "immagini parlate".
San Carlo Borromeo negli affreschi di Biasca 49

MAZZOLI G.
Il circolo virtuoso: Scipione Emiliano e i suoi amici nell'immagine
di Cicerone 85

BIRAGHI C., FONTANA S.
Il concetto di storia locale e l'*International Research Center
for Local Histories and Cultural Diversities*
dell'Università degli Studi dell'Insubria 101

STORTI C., COLAO F.
La paura. Riflessioni interdisciplinari per un dibattito
contemporaneo su violenza, ordine, sicurezza 115

FAIETTI M.
Leone X e Leopoldo de' Medici committenti e collezionisti
di Raffaello: tre esempi 133

INDICE PER MATERIA

Filologia e linguistica

Martignoni C., Donghi L., Enrile E., Ghersi G.
Cenni sulle forme della contaminazione dal Novecento a oggi 3

Letteratura latina

Mazzoli G.
Il circolo virtuoso: Scipione Emiliano e i suoi amici nell'immagine di Cicerone 85

Scienze economiche e statistiche

Carabelli A.M.
Alle radici della grande crisi. Giorgio Lunghini e John Maynard Keynes 25

Scienze giuridiche

Storia del diritto medievale e moderno IUS 19

Storti C., Colao F.
La paura. Riflessioni interdisciplinari per un dibattito contemporaneo su violenza, ordine, sicurezza 115

Scienze storiche

Biraghi C., Fontana S.
Il concetto di storia locale e l'*International Research Center for Local Histories and Cultural Diversities* dell'Università degli Studi dell'Insubria 101

Scienze storico-artistiche

Dionigi R., Fontana S.
"Historie dipinte" e "immagini parlate". San Carlo Borromeo negli affreschi di Biasca 49

Faietti M.
Leone X e Leopoldo de' Medici committenti e collezionisti di Raffaello: tre esempi 133

Finito di stampare nel mese di novembre 2021

Decreto Pres. Tribunale 10 gennaio 1961, n. 5504 registro cancelleria
Direttore responsabile: Rita Pezzola