

MARCO GIUMAN, *Archeologia dello sguardo. Fascinazione e baskanía nel mondo classico*, G. Bretschneider Editore, Roma 2014 («Archaeologica» 173) pp. xv-185, Tavv. 24 f.t. ISBN 978-88-7689-276-9

Nel 2013, inserita nella collana *Archeologica* edita da Giorgio Bretschneider, esce la nuova monografia di M. Giuman dedicata al fenomeno della *baskanía* nel mondo classico. Sull'analisi puntuale di una ricca raccolta di testimonianze letterarie ed archeologiche tramandateci dalla cultura classica, l'A. riesce ad illustrare, in un percorso mirabilmente lineare, il fenomeno della fascinazione, restituendoci un quadro chiaro e compiuto di un tema dal quale, in realtà, emergono i tratti di un fenomeno tanto complesso quanto, si vedrà, estremamente ambiguo.

Il percorso che compie l'A. si articola in cinque capitoli tra loro concatenati: l'analisi dello strumento protagonista del fenomeno, l'occhio, come demarcatore emotivo per eccellenza (I.1 *Lo specchio dell'anima?*) introduce all'analisi sul potere dello sguardo, quindi alla sua potenziale insostenibilità (cap. III, *Vedere oltre, vedere troppo*), e soprattutto alla sua pericolosità, rappresentata dall'azione ammaliatrice del malocchio (*fascinatio*), tema centrale del saggio, giungendo infine all'oggettivazione del fenomeno, rappresentata dalle *baskaníai*, di cui l'A. passa in rassegna i diversi tipi, che si vedrà come si prestino ad interpretare anteticamente tanto il morbo, quanto la cura (V, *De praefascinandis rebus*).

Il primo capitolo, *Occhio, malocchio...* (pp. 1-22), è dedicato alla definizione dell'occhio come sede dei sentimenti, articolata dall'A. in tre paragrafi, di cui il primo, come si evince dal titolo *Lo specchio dell'anima?* getta le basi su cui si svilupperà poi l'analisi del tema: è qui che emerge la dicotomia dell'occhio per cui esso si presenta da un lato nella forma attiva del guardare, costituendo così una forma privilegiata di sapere (*autopsìa*), e dall'altro nella forma passiva dell'occhio «che è visto», per cui rappresenta una sorta di veicolo dell'anima, nonché lo schermo sul quale sembra imprimersi ogni emozione. A supporto del primo aspetto, l'A. si rivolge a fonti quali Senofane, il quale dà una prima definizione dell'equivalenza vedere-sapere, e Platone, che, in una prospettiva di natura conoscitiva, eleva la vista ad una piena superiorità sul resto degli organi. Quanto all'analisi sulla sua natura passiva, l'A. si serve di esempi desunti dalla mitologia, mondo dal quale emerge la contrapposizione tra il controllo dello sguardo (capacità di natura eroica, rappresentata emblematicamente dalla figura di Odisseo) e l'inquietudine degli occhi (associata a categorie sociali quali quelle dei folli, dei vili

e delle donne). Contestualmente, fondamentale contributo alla definizione dell'occhio come demarcatore emotivo diventa il passo tratto dal *De Oratore*, nel quale Cicerone attribuisce parte imprescindibile del successo di un oratore proprio alla capacità di controllare lo sguardo. Da qui poi il concetto di persuasione, nel cui campo semantico l'A. fa una breve digressione lessicale che introduce, insieme alla personificazione stessa del concetto astratto, *Peithó*, al binomio seduzione – fascinazione, amore – malocchio, sul quale verte la trattazione dei due paragrafi successivi.

E così, *discutendo amabilmente di malasorte, menagrami e iatture varie* (cap. I, II paragrafo, pp. 8-18), l'A. accompagna il lettore nella fenomenologia del malocchio, di cui Plutarco ed Eliodoro (l'uno, verosimilmente, influenzando l'altro) ci permettono di ricostruire le dinamiche funzionali. Nella settima tra le *Quaestiones Convivales* del libro V, dedicata «a coloro che si dice gettino il malocchio», si discute sull'enorme potere di influenza della vista, senso attraverso cui, si dimostrerà, «un uomo può al contempo subire e produrre molti effetti»: è il caso, *in primis*, di quegli sguardi capaci di infiammare i cuori ed ispirare i primi sentimenti dell'amore, con effetti che tanto sembrano avvicinarsi a quelli prodotti dalla *baskanía*, fenomeno anch'esso mosso da una passione (in questo caso di natura malvagia: l'invidia) radicata nell'anima, e veicolato esclusivamente per mezzo dello sguardo. Il parallelismo tra malocchio e malia amorosa è proprio il tema su cui Eliodoro, in un passo delle sue *Etiopiche*, concepisce la vicenda di Cariclea: oltre a rappresentare, insieme a quella plutarca, un'imprescindibile fonte per la comprensione della *baskanía* come fenomeno di empatia negativa trasmesso dallo sguardo, esso mette in luce l'assoluta corrispondenza sintomatica e fisiologica tra malocchio e malia amorosa.

Ed è proprio con il finale di questa vicenda che l'A. introduce, dopo un paragrafo-*excursus* nei meccanismi dell'ottica antica (pp. 18-22), la prima parte del secondo capitolo (*Tutto chiudi negli occhi*, pp. 31-49), dedicata al rapporto tra occhio ed *eros*. Nell'ottica dell'innamoramento come vera e propria patologia, l'A. si rivolge a fonti quali Platone (*Fedro*) e Saffo, che sul tema della condizione amorosa delineano i tratti di quella che appare come una vera e propria affezione fisiologica. Ed è ancora Platone,

stavolta nel *Cratilo*, a definire 'eros' come una corrente che, condotta attraverso gli occhi, «scorre dentro dall'esterno», portandoci a riconoscere ancora una volta, nell'assoluta analogia del meccanismo fisiologico, quell'ormai indiscutibile rapporto che intercorre tra amore e *baskanía*. Si torna dunque sul rapporto occhio-amore, che nel finale della vicenda che vede Achille scontrarsi con l'amazzone Pentesilea sembra quasi trovare la sua illustrazione paradigmatica: basta un fatale scambio di sguardi perché, persino l'invincibile eroe omerico, sia vinto dalla passione amorosa. Alla potenza dello sguardo, così grande e così difficile da tenere sotto controllo, non può che legarsi l'idea dell'occhio come dimora dell'anima, che costituisce l'oggetto di approfondimento della seconda parte del capitolo. Emblematico è in questo senso il gesto di *Caeculus*, la divinità funeraria che, secondo quanto riportato da Tertulliano, nel momento del trapasso interviene proprio sugli occhi, privando i morti della vista, dunque della stessa vita. Occhio come demarcatore tra vita e morte dunque, secondo una visione che ritroviamo anche nel *De sera numinis vindicta* plutarco, di cui un passo recita «... e i loro (dei morti) occhi non muovono le palpebre»; in esso emerge un altro elemento interessante, la scelta del verbo *skardamytein*: oltre ad indicare il movimento meccanico delle palpebre, esso esprime il gesto dell'«ammiccare», a richiamare, ancora una volta, il mondo della fascinazione. È in questa dimensione magica legata alla potenza dello sguardo che trova poi spazio una digressione sul concetto di *anima pupillina*, di cui l'A. propone una chiara trasposizione grafica nel *gorgoneion* dipinto sul piatto di *Lydós* in Tav. III a, in cui la scelta iconografica di porre due punti orizzontali al centro della fronte rimanda proprio all'anima pupillina della Gorgone, simbolo della potenza eccessiva del suo sguardo mortale. È con questa figura che l'A. chiude il capitolo ed introduce, al contempo, le tematiche del capitolo terzo, dedicato allo sguardo degli Dei (*Vedere oltre, vedere troppo*, pp. 51-80).

*L'insostenibile sguardo degli dei* (pp. 51-59) sembra costituire un *topos* fondamentale in ogni tradizione religiosa. Allontanando temporaneamente il lettore dal mondo classico per inoltrarsi nel libro XIX della Genesi, l'A. apre il capitolo riportando la vicenda della moglie di Lot, nella quale la donna, avendo visto qualcosa che era stato interdetto alla sua vista mortale, viene punita per la sua trasgressione, e in un solo attimo «si tramuta in una statua di sale»: la chiave dell'episodio è da leggersi nelle parole rivolte a Mosè dallo stesso Jahvè in un passo tratto dall'Eso-

do 33, che recita «nessun uomo può vedermi e restare vivo». Ed è proprio sull'impossibilità di vedere dio e di poterlo tradurre in immagine che la storia vedrà infiammarsi, a confermare l'entità della tematica, la lunga battaglia tra iconoclasti ed iconofili. Un principio, insomma, che le diverse tradizioni religiose elevano unanimemente a vero e proprio *nomos* divino, come conferma la legge di Crono riportata da Atena a Caricò nel mito di Tiresia, «Chiunque guardi un mortale, se non lo scelga il dio medesimo, pagherà a caro prezzo questa visione» (il prezzo, come insegnano Atteone, Erimanto con Calidone, e Siproite, sorpresi a guardare le pudenda di tre dee, di terribili punizioni). Nell'azione del vedere senza essere visti, che pone l'osservatore in una posizione di vantaggio rispetto all'osservato (avvicinandosi, in un certo senso, al meccanismo che lega il *báskanos* alla sua vittima), si delinea quello che l'A. definisce 'disallineamento ottico', che è poi il principio-chiave della potenza di Medusa, intorno al cui sguardo mortale si sviluppano le tematiche dei paragrafi successivi. Nel primo (pp. 59-67) si mette in luce il principio di depotenziamento dello specchio, che Aristotele riconduce alla capacità intrinseca della superficie di assorbire influssi, restituendo cosiddetti *eidola*. Principio che sembra ben conoscere Perseo, il quale riesce ad affrontare Medusa riflettendone, e dunque depotenziandone, l'immagine su di uno scudo di bronzo, annullando così gli effetti mortali del suo sguardo.

*La morte di pietra*, titolo con il quale l'A. introduce, a seguire, una sorta di capitolo a sé (*Interiectum*, pp. 69-80), rappresenta proprio quel destino a cui Perseo sfugge ma che, al contempo (per mezzo della testa della Gorgone da lui stesso decapitata) riuscirà ad infliggere a Fineo ed ai suoi complici: è con questo episodio, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, che si apre il contributo dedicato al processo di pietrificazione gorgonica. È ancora nell'opera di Ovidio che l'A. ricerca la natura di tale metamorfosi: alla luce del mito di Deucalione e Pirra, nel quale si narra che proprio dalla pietra si sia generato l'uomo, essa si configurerebbe come una sorta di ritorno ad uno stato materico preantropogonico. A chiudere il capitolo, infine, un passo tratto dal Simposio di Senofonte che sembra costituire la sintesi delle tematiche affrontate sinora: Critobulo, dinnanzi all'amato Clinia, è 'impietrato', «proprio come colui che vede le Gorgoni».

Il viaggio nel mondo vero e proprio della magia si svolge nel capitolo IV, che, non a caso, si apre con il 'ritratto' di Medea (la 'donna velata' a cui allude il titolo stesso del primo paragrafo): è nel sortilegio

che essa mette in atto per annientare *Talos* che sembra potersi individuare la prima descrizione di malocchio procurato a noi nota. Un malocchio, tuttavia, che trascende il meccanismo visivo diretto proprio della *baskanía*, figurandosi come una magia nera dal carattere manifestamente rituale. Straniera barbara, Medea rappresenta quella perifericità sociale e culturale che caratterizza l'immagine della maga, la quale, nella sua natura prettamente femminile, dà voce alla seconda parte del capitolo, dedicata a 'malefemmine, esotismi e singolarissimi animali' (pp. 86-95). Magia come prerogativa delle donne, dunque, così come il potentissimo *dikoros*, la doppia pupilla di cui si narra (Erodoto prima, Tolomeo Chénno poi) fosse dotata Nisia, consorte del re di Lidia, e che ancora nel XVI secolo si associava alle streghe. Simbolo di una vista potenziata e dunque di natura demoniaca, la doppia pupilla si ritrova anche in animali mitologici come il basilisco, al cui sguardo mortale riesce a tenere testa solo la donnola, che, capace, secondo Eliano, di operare incantesimi, non a caso è l'animale associato alla figura della strega. Sulla scia della stregoneria si apre poi la terza parte del capitolo, dedicata a quella che Callimaco, nel creare una metafora per i propri avversari invidiosi, definisce come la «progenie di malocchio funesta»: si tratta della figura mitica dei Telchini, demoni maligni di natura incerta (per Diodoro veri e propri stregoni), dalla quale emergono tuttavia i tratti di creature indissolubilmente legate al mondo del malocchio, significativamente definite da Ovidio come coloro «che col solo sguardo tutto corrompono». Tra gli elementi più significativi, l'associazione della loro figura alla lavorazione del metallo, connotata di una forte sacralità e in chiara connessione con il mondo del malocchio, come testimonia, ad esempio, l'usanza di porre *baskanía* in corrispondenza delle fornaci; c'è poi il rapporto con il mare, che avvicina questi strani *daimones* metallurgici alle foche, animali che Eliano, nella sua *Historia Animalium*, ci insegna essere veri e propri *baskanoi*. Interessante si rivela la figura della foca nell'introdurre l'ultimo capitolo del libro, poiché essa racchiude in sé, nel rappresentare al contempo tanto un *baskanos* quanto un *apotrópaion* di straordinaria efficacia, quella doppia natura tanto ambigua che caratterizza le *praefascinandis rebus* nelle quali l'A. trova l'ideale sintesi delle tematiche sinora trattate.

Tra *Gobbi, corna, falli e altre amenità* (cap. V, paragrafo 1, pp. 113-125) l'A. torna così a parlare dell'occhio, elemento contaminante e al contempo *apotropaicos* per antonomasia; per lo stesso principio diventa amuleto la figura del *gorgoneion*, e con esso

altri animali più o meno direttamente connessi con la sfera dello sguardo (pavone, talpa, civetta...): tutti rispondenti a quel principio di reversibilità per cui tali soggetti vengono ad interpretare anticamente tanto il morbo quanto la cura. Ad essi si aggiunge poi la categoria dei deformati, i quali, immuni all'invidia (quindi al malocchio), sarebbero concepiti con la finalità di distrarre lo sguardo del *báskanos*, evitandone l'interazione con quello della potenziale vittima. Vi è poi l'efficacia apotropaica di taluni materiali, primo fra tutti il corallo, che nel suo richiamo cromatico al fuoco e in quello simbolico al sangue pietrificato della Gorgone (del cui occhio, ancora una volta, si rimarca quella perfetta sintesi di potenza malvagia e virtù profilattica), racchiude in sé un potere tale da essere posto al collo degli infanti, considerati particolarmente vulnerabili agli influssi del malocchio. Altro soggetto con valenza marcatamente profilattica collocato spesso al collo dei bambini è rappresentato dal fallo: *apotropaion* per antonomasia al pari dell'occhio (spesso i due si ritrovano associati), esso compare anche appeso al carro del trionfatore, che per la sua facilità a cadere vittima della *phthonos* rappresenta un altro esempio di soggetto a rischio di malocchio. Da qui il paragrafo dal titolo *Medicus invidiae, ovvero essere dotati di un certo fascino*, con cui l'A. allude alla figura del *deus Fascinus*, nome chiaramente connesso alla *fascinatio* e significativamente impiegato per indicare lo stesso fallo: si tratta in effetti del dio Fallo, da identificare nel greco Priapo, nel cui mito sembra trovarsi una perfetta sintesi dei temi e dei meccanismi sinora trattati: l'invidia, la stregoneria, la fattura, la vulnerabilità del neonato, ed infine quella mutua complementarità che risiede nella potenza del fallo e che si è già visto come rappresenti una costante nella fenomenologia del malocchio. È ancora al fallo che si lega l'aspetto topografico sul quale l'A. chiude il paragrafo, individuando nelle terme il luogo più pericoloso, quello che più di ogni altro è capace di innescare i meccanismi del malocchio: luogo di nudità capaci di generare invidia, esso diventa sede per eccellenza di quel sentimento nel quale trova innesco il malocchio, rendendo necessario l'inserimento di immagini di carattere profilattico, di cui l'A. rimanda un esempio nelle Tav. XVII a-b.

È infine sugli effetti di *Phthonos*, ben compendiate in quell'espressione ovidiana riferita ad Aglauro nel mito sulle figlie di Cecrope, «aggredita dal morso di un dolore occulto che porta angoscia» (*Met.* II 805-807) e citata nel titolo dell'ultimo paragrafo del libro, che l'A. termina il suo viaggio nel mondo della

fascinazione, restituendoci di nuovo quel sentimento di struggimento (sintomatico tanto per il *báskanos* quanto per la sua vittima) intorno a cui, all'ini-

zio del libro, si discuteva quel bizzarro rapporto tra *baskanía* e amore.

Beatrice Baratella

JACQUELINE LALANDE BISCONTIN (con due contributi di Catherine Monbeig Goguel e Ariane de La Chapelle), *Feuilles de mémoire. Un carnet de dessins florentins du Musée du Louvre. De l'Académie du Dessin à Filippo Baldinucci*, Cyriacus (Studien zur Rezeption der Antike 7), Franz Philipp Rutzen Verlag, Mainz und Ruhpolding 2015, pp. 492, oltre 200 figure (a colori e in b/n). ISBN: 9783447103039

Come si diventava abili disegnatori nella Firenze del tardo Cinquecento? Che cosa prevedeva l'apprendistato di un aspirante artista e quali erano i modelli da copiare, per fare esercizio? Il volume di Jacqueline Lalande Biscontin ci conduce nel bel mezzo di una delle principali officine artistiche del tardo Rinascimento, promossa e guidata da Vincenzo Borghini (1515-1580) e che si esprime attraverso la duplice attività dell'Accademia del Disegno, fondata su consiglio del Vasari, e della Scuola dell'Ospedale degli Innocenti.

L'occasione è offerta dall'edizione, per la prima volta completa e approfondita, di un taccuino di disegni appartenuto al collezionista Filippo Baldinucci (1624-1697) ed entrato nel 1806 nelle raccolte del Museo del Louvre. Il taccuino, composto di 59 fogli, alcuni disegnati sul *recto* e sul *verso* per un totale di 100 facciate, è oggi conservato presso il *Département des Arts Graphiques* del museo (inv. 954-1011): l'album originale, smembrato e rimontato dal Baldinucci a comporre il primo dei suoi quattro volumi di disegni, è stato nuovamente sciolto all'arrivo del taccuino in Francia: la sequenza della numerazione ha permesso di individuare numerose lacune, suggerendo così la possibilità che il taccuino fosse anche destinato (dallo stesso autore) alla vendita di fogli singoli.

La prima attribuzione del taccuino al Pontormo (1494-1557), proposta dallo stesso Baldinucci, è stata da tempo respinta da Catherine Monbeig, che nel 1972 propose il nome di Jacopo Zucchi, per poi orientarsi, fin dal 1992, su quello di Sebastiano Vini (1528 ca. - 1602), un artista di origine veronese ma attivo quasi sempre a Pistoia e vicino alla cerchia del Vasari: nel contributo in questo volume (pp. 323-356) la Monbeig conferma in modo più circostanziato questa attribuzione, anche alla luce delle nuove e puntuali identificazioni dei motivi figurativi qui presentate da Jacqueline Biscontin e che convergono, in modo del tutto convincente, verso l'ambiente

fiorentino gravitante intorno all'Accademia del Disegno e alla Scuola di Vincenzo Borghini.

L'attribuzione al Pontormo è respinta anche in base all'analisi calligrafica delle scritte presenti sui fogli, condotta dalla Biscontin, e per ragioni di carattere cronologico: la data del 1557, scritta sul foglio 1002, la copia della Tomba Fondi (inv. 982), dipinta in S. Agostino a Siena da Bartolomeo Neroni detto il Riccio tra il 1560 e il 1571 e, infine, la figura in costume di turco (inv. 964), pertinente all'Apparato per le nozze di Ferdinando I de' Medici del 1589, permettono di datare l'esecuzione dei disegni nella seconda metà del Cinquecento.

L'accurata ricerca dei circa 265 modelli e l'esame stilistico dei singoli fogli, compresi quelli con soggetti architettonici (qui editi per la prima volta), hanno rivelato un dato sinora trascurato, che fa di questo taccuino un *unicum*. I disegni sono tutti copie di oggetti antichi o di opere di altri maestri, di cui l'artista imita fedelmente anche lo stile. L'esercizio di copiatura, che prevede anche lo studio dei diversi stili, così da accrescere la *varietas* didattica, è una pratica che risponde all'insegnamento del Borghini e all'idea del primato del disegno come strumento indispensabile alla conoscenza e alla trasmissione del sapere.

Attraverso un acuto e minuzioso esame intrecciato dei taccuini di disegni noti e di numerosi fogli sparsi, l'autrice riesce a identificare quattro tipi di fonti grafiche, comprese tra la fine del Quattrocento e la seconda metà del Cinquecento e riconducibili, in primo luogo, all'ambito fiorentino, ma anche alla cerchia di artisti attivi in quegli anni tra Roma, Siena e, in misura minore, Padova.

Le analisi radiografiche sulle filigrane e sulla qualità della carta, presentate da Ariane de La Chapelle (pp. 357-375) confermano la provenienza toscana della carta e l'originaria appartenenza di tutti i fogli a uno stesso album di disegni. Non un album di lavoro, ma un carnet di modelli, come suggerisce il grado di finitezza dei disegni, spesso ombreg-