

**Scuola dottorale confederale in**  
*Civiltà italiana*

*2° ciclo: Il divenire dell'opera. Metamorfosi e (dis)continuità*

Giornate residenziali (7-10 ottobre 2021):  
*Ritmo, pausa, movimento*

Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno,  
Morgex (AO)

Indirizzo e contatti Fondazione:

Place de l'Archet, 6, 11017 Morgex (AO); +39 (0)165 235979

Indirizzi e contatti hotel:

Hotel Valdigne, Rue du Mont Blanc, 52/56, 11017 Morgex (AO); +39 (0)165 809100

Hotel Les Montagnards, Viale della Rimembranza, 26, 11017 Morgex (AO); +39 (0)165 1710000

Numeri utili:

Prof. Sara Garau: +41 (0)79 7643101

Laura Crippa: +39 349 5619833

## PROGRAMMA

### Giovedì, 7 ottobre

- 16.30 Partenza in pullman da stazione Milano Centrale  
19.15 Arrivo a Morgex (AO) e sistemazione in hotel  
19.45 *Cena presso hotel Valdigne*  
21.15 Concerto presso Auditorium di Morgex:  
Gilbert IMPÉRIAL, *La chitarra elettrica nella musica da concerto*

### Venerdì, 8 ottobre – Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno

- 9.00 Apertura dei lavori:  
Visita agli archivi della Fondazione (con interventi di Giulia RADIN, Marco MAGGI e Christoph FRANK)
- 11.30 *Pausa caffè*
- 12.00 Presentazioni brevi dei nuovi membri della Scuola:  
Orfeo CELLURA, Elena GARGAGLIA, Lucia PENNATI, Luca TRISSINO
- 13.00 *Pranzo presso hotel Valdigne*
- 14.30 Relazioni di dottorande e dottorandi:  
Giuliana DI FEBO (Università della Svizzera italiana e Sorbonne Université)  
*Genesi e critica di una traduzione d'autore: per il Flaubert di Giorgio Caproni*  
Discussione
- 15.30 Teresa MONTEFUSCO (Università della Svizzera italiana)  
*«La vera idea di quel magico incanto dei colori»: l'incisione e la traduzione del colorito nella pubblicistica romana (XVIII-XIX secolo)*  
Discussione
- 16.30 *Pausa caffè*
- 17.00 *Lectio magistralis:*  
Roberto GILODI (Università degli studi di Torino)  
*Morfologia: forma e trasformazione*  
Discussione
- 20.00 *Cena presso hotel Valdigne*

## **Sabato, 9 ottobre – Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno**

- 9.00 Relazioni di dottorande e dottorandi:  
Federica CHIAPPETTA (Università della Svizzera italiana)  
*Gli interventi di restauro sulle basiliche di San Lorenzo fuori le Mura e San Giovanni a Porta Latina, tra l'avvento del fascismo e il secondo dopoguerra. I valori espressi nella pratica istituzionale di Alberto Terenzio in relazione ai principi enunciati dalle teorie del restauro*  
Discussione
- 10.00 Irene GILODI (Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut e Humboldt Universität zu Berlin)  
*Walking on the world. Landscape and nature in Late Antique Mediterranean floor mosaics*  
Discussione
- 11.00 *Pausa caffè*
- 11.30 Riunione docenti / Riunione dottorande e dottorandi
- 12.30 *Pranzo presso hotel Valdigne*
- 14.00 Partenza in pullman per Aosta
- 14.45 Escursioni ad Aosta: visita dell'Area megalitica; visita della chiesa collegiata dei Santi Pietro e Orso (con intervento di Daniela MONDINI).  
*Cena libera*
- 22.00 Partenza in pullman per Morgex

## **Domenica, 10 ottobre**

- 9.15 Partenza in pullman per Ivrea
- 11.00 Ivrea: visita di edifici industriali e residenziali legati all'Olivetti (con interventi di Sonja HILDEBRAND e Sara SERMINI)
- 13.30 *Pranzo*
- 15.00 Partenza in pullman per Milano Centrale

**ABSTRACTS**

***LECTIO MAGISTRALIS E RELAZIONI DOTTORALI***

## **DOTTORANDE E DOTTORANDI**

- Marcella Boglione (Universität Bern, Institut für Archäologische Wissenschaften)
- Chiara Cauzzi (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)
- Orfeo Cellura (Università di Roma Tor Vergata - Università degli Studi Roma Tre -  
Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura)
- Federica Chiappetta (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e  
dell'architettura)
- Irene Comisso (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)
- Laura Crippa (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)
- Giuliana Di Febo (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani - Sorbonne  
Université, Études italiennes)
- Ruben Donno (Università degli studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici)
- Cesare Duvia (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)
- Alberta Fasano (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)
- Elena Gargaglia (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e  
dell'architettura)
- Irene Gilodi (Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, Dipartimento  
Wolf; Humboldt Universität zu Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte Department)
- Christine Kleiter (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)
- Bénédicte Maronnie (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e  
dell'architettura)
- Teresa Montefusco (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e  
dell'architettura)
- Lucia Pennati (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e  
dell'architettura)
- Silvia Rossettini (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e  
dell'architettura)
- Dr. phil. Sara Sermini (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani - Université  
Paris Nanterre)
- Luca Trissino (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

## ***Morfologia: forma e trasformazione***

Roberto GILODI (Università degli studi di Torino)

La lezione avrà come oggetto un insieme di questioni che riguardano il mutamento delle forme artistiche e la sua interpretazione. Saranno esaminati in particolare, sia pure in maniera cursoria, i seguenti complessi problematici:

1. Partendo dai concetti di *Gestalt* e *Bildung* alla luce delle osservazioni di Goethe intorno alla morfologia delle piante, si analizzerà il problema della formazione naturale a confronto con la formazione dell'artefatto artistico.

2. La nozione di anacronismo nell'accezione goethiana sarà posta a confronto con quella discussa in ambito storiografico – sarà esaminata una riflessione di Carlo Ginzburg su questo tema – e con le osservazioni in campo storico-artistico (Didi-Hubermann).

3. Si passerà poi a illustrare il concetto di comparazione letteraria a partire da quello goethiano di *Weltliteratur*. Comparazione non come ricerca dell'identico ma come polifonia dell'incomparabile, con un'espressione di Fr. Schlegel come "armonia di dissonanze".

4. Per finire, si affronterà la questione dello straniamento e della distanza e sarà esaminata la moltiplicazione delle prospettive e il cronotopo nelle diverse declinazioni narrative in Bachtin.

### *Bibliografia essenziale:*

J.W. GOETHE, *La metamorfosi delle piante*, a cura di S. Zecchi, Guanda, Milano 1983.

E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Scandicci 1992.

C. GINZBURG, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986.

M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

A. JOLLES, 'Forme semplici' in *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teoria (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Bruno Mondadori, Milano 2003.

"Morphology and Historical Sequence" in 'CoSMo. Comparative Studies in Modernism', Nr. 18 (2021) - <https://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/issue/view/508> .

\*

Roberto Gilodi insegna Storia della critica letteraria all'Università di Torino. È autore di saggi sulla nascita del romanzo moderno e si è occupato di teoria dell'interpretazione e di ermeneutica letteraria in ambito comparatistico. Ha collaborato all'edizione italiana delle opere di Peter Szondi curando, con Federico Vercellone, il volume *Poetica e filosofia della storia*, Einaudi 2001. Ha pubblicato *Una vita in forma di libro. Ermeneutica e romanzo tra Illuminismo e Romanticismo*, Il Melangolo 2005, *Origini della critica letteraria. Herder, Moritz, Fr. Schlegel e Schleiermacher*, Mimesis 2013. Ha curato con Luigi Marfè la pubblicazione del volume 18 di CoSMo (spring 2021): "Morphology and Historical Sequence".

## ***Genesi e critica di una traduzione d'autore: per il Flaubert di Giorgio Caproni***

Giuliana DI FEBO (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani e Sorbonne Université, Études italiennes; relatori: Carlo Ossola e Fabio Pusterla - giuliana.di.febo@usi.ch)

Di Giorgio Caproni sono note moltissime e pregevoli traduzioni, in prosa e in poesia, molte delle quali già ampiamente studiate.

Ancora totalmente inesplorata resta, invece, la sua versione italiana del *Cahier intime* di Gustave Flaubert: realizzata dal poeta all'indomani dell'*editio princeps* francese (Buchet/Chastel, Parigi 1965), commissionata da Rizzoli nel 1966 e mai giunta alla pubblicazione, questa traduzione continuò ad impegnarlo per decenni, a riprova del suo interesse squisitamente personale nei confronti del testo flaubertiano.

Il *corpus* preparatorio, conservato ora nell'archivio «A. Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux, corrisponde a un'autentica officina *in fieri*, costituita da materiali compositi ed eterogenei: alle due versioni dattiloscritte principali, datate 1966 e 1972, si aggiungono le rispettive copie carbone, tutte corrette e glossate, una cinquantina di cartigli sciolti contenenti note lessicografiche, riflessioni e citazioni da altre opere, nonché la copia della *princeps* francese sulla quale Caproni ha esemplato la traduzione, anch'essa fittamente postillata. Di questo complesso *dossier* si è allestita un'edizione nell'ambito della tesi di dottorato.

Il lavoro su questo testo lascia, inoltre, echi profondi nell'opera del poeta, anch'essi ancora del tutto inediti. Una sezione del *Muro della terra*, fondamentale raccolta poetica del 1975, è stata composta proprio negli anni del fervore traduttorio: dal titolo parlante di *Feuilleton*, Caproni vi incornicia dieci poesie nelle quali riusa temi e stilemi del testo francese, circoscrivendovi e riconducendovi l'ispirazione flaubertiana, la cui fonte può ora venire alla luce.

L'intervento mira a esporre, grazie alla proiezione virtuale di alcuni dettagli estratti dagli originali, entrambi gli assi principali della ricerca dottorale, che corrispondono ad altrettante sezioni della tesi. In primo luogo, si illustreranno le soluzioni ecdotiche adottate per quella che si è voluta chiamare «edizione critico-genetica» della traduzione, con un approccio metodologico che vuole contemperare le istanze della filologia d'autore italiana con quelle della critica genetica francese. Si procederà poi a un affondo, di stampo più ermeneutico-esegetico, sulle più significative tra le plurime emersioni della voce di Flaubert all'interno della produzione personale caproniana: una voce profondamente assimilata nella raffinatissima e stratificata macchina poetica dell'autore livornese.

## **«La vera idea di quel magico incanto dei colori»: l'incisione e la traduzione del colorito nella pubblicistica romana (XVIII-XIX secolo)**

Teresa MONTEFUSCO (Università della Svizzera Italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura; relatori: Christoph Frank e Carla Mazzarelli - teresa.montefusco@usi.ch)

La mia tesi di dottorato (*La produzione di stampe a Roma tra la fine del Settecento e il primo quarto dell'Ottocento: dinamiche, profili e contesti*) mira ad approfondire l'attività degli incisori di traduzione – ossia di stampe rappresentanti opere pittoriche e scultoree – e di vedute architettoniche attivi a Roma fra la fine del Settecento e i primi trent'anni dell'Ottocento. Questo periodo è considerato nella storia dell'incisione una vera e propria 'età dell'oro'. Vi fa riferimento Luigi Lanzi che in virtù delle stampe “salite al più grande onore” parla di “secolo del rame”, riconoscendo fra le prerogative principali di questa stagione la moltiplicazione dei collezionisti interessati a questo tipo di prodotto artistico e della letteratura dedicata all'incisione (LANZI, 1796). In questo contesto, la questione relativa alla traduzione del colorito delle opere pittoriche attraverso il *medium* dell'incisione per sua natura in bianco e nero, assume un'importanza capitale poiché costituì uno degli elementi chiave del dibattito sorto proprio in quegli anni intorno al valore artistico dell'incisione. Lo scopo del mio intervento è quello di mettere in luce i nodi di questo dibattito attraverso lo sguardo offerto da tre periodici pubblicati a Roma tra XVIII e XIX secolo: *il Giornale delle belle arti e della incisione antiquaria, musica e poesia* (1784-1788); *le Memorie per le Belle Arti* (1785-1788); e *le Memorie enciclopediche romane per le belle arti e antichità* di Giuseppe Antonio Guattani (1806-1810).

L'impossibilità di rendere “la magia del colorito” (ALGAROTTI, 1763) era da sempre considerata il grande limite per la stampa di traduzione, circostanza che aveva portato gli incisori nell'ultimo quarto del Settecento ad agire direttamente sulle stampe apponendovi il colore. Questa pratica aveva suscitato non poche critiche da parte dei protagonisti della cultura del tempo soprattutto per l'alto costo raggiunto dalle stampe miniate che ne impediva la circolazione fra le mani di tutti (DE ROSSI, 1795). Un aperto dissenso espressero anche i redattori delle *Memorie per le Belle Arti* condannando aspramente la “Gioventù” che “tratta dall'amore per un pronto guadagno e dall'ozio per la fatica” si limitava “a saper coprire meccanicamente di colore una carta perlopiù stampata” (MEMORIE PER LE BELLE ARTI, 1786). Alla condanna nei confronti di queste pratiche corrispondeva però fra le pagine dello stesso periodico l'esaltazione della traduzione del colore ottenuta grazie al virtuosismo tecnico dell'incisore, esaltazione che si ritrova anche nelle recensioni delle *Memorie enciclopediche* di Guattani dove spesso l'antiquario sottolinea gli avanzamenti tecnici, gli espedienti e la perizia raggiunta dagli incisori in grado ai primi dell'Ottocento di “render conto dei differenti colori” e di esemplare “stampe come pitture” (GUATTANI, 1806).

Date queste premesse e in linea con il tema di quest'anno “ritmo, pausa e movimento”, ragionare sulla produzione di stampe permette di riflettere sulle potenzialità di un *medium* che movimentata il modello sia attraverso la sua traduzione che la sua facilità di diffusione. Gli interrogativi posti dalla traduzione del *colorito* diventano poi occasione anche per delineare la metamorfosi della figura dell'incisore che proprio in questi anni ‘migra’ dalla sfera dell'artigianato a quella delle arti. Un'evoluzione professionale che permette di svelare il ruolo raggiunto dall'incisione fra “le altre tre creatrici sorelle” (GUATTANI, 1810) inserendo a pieno titolo questo tipo di espressione artistica nei dibattiti sull'equilibrio e l'autonomia delle arti del periodo.

***Gli interventi di restauro sulle basiliche di San Lorenzo fuori le Mura e San Giovanni a Porta Latina, tra l'avvento del fascismo e il secondo dopoguerra. I valori espressi nella pratica istituzionale di Alberto Terenzio in relazione ai principi enunciati dalle teorie del restauro.***

Federica CHIAPPETTA (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura; relatrice: Daniela Mondini - federica.chiappetta@usi.ch)

Il progetto di ricerca intende contribuire alla conoscenza delle pratiche di restauro impiegate sulle basiliche medievali di Roma, attraverso la lunga e operosa attività di Alberto Terenzio (Piacenza 1885 - Roma 1957), direttore della Regia Soprintendenza ai monumenti medievali e moderni di Roma e del Lazio dal 1928 al 1952.

Lo studio vuole tentare di tracciare il percorso evolutivo dei valori che hanno, in quegli anni di grandi e tumultuosi cambiamenti, indirizzato i restauri del soprintendente di Roma; a partire dai primi lineamenti normativi e pragmatici della tutela nell'Italia unitaria, la ricerca mira a chiarificare il susseguirsi dei modi di restaurare le fabbriche medievali in relazione alla definizione della “*moderna scuola del restauro*” di Camillo Boito (1836-1914), contrapposta alla “*vecchia*” della *Circolare Fiorelli* (1882), alle trasformazioni di epoca fascista e all'indomani delle analisi prodotte dall'esperienza delle riformulazioni teoriche del periodo postbellico; temi ancora attuali nel dibattito teorico e nella cultura del Restauro architettonico italiano.

Il lavoro di ricerca è proseguito quest'anno con la consultazione dei documenti conservati presso gli archivi e ne ha verificato la consistenza, mettendo in luce molto materiale inedito per quanto riguarda la ricostruzione postbellica della Basilica di San Lorenzo fuori le Mura (documenti, disegni e fotografie) e un cospicuo volume di documentazione e disegni relativi al restauro della Basilica di San Giovanni a Porta Latina.

L'entità del materiale ritrovato ha determinato una parziale modifica dell'indice già stilato e una puntualizzazione nel titolo della tesi che esplicita le due basiliche. Il ritrovamento del materiale infatti offre la possibilità di un prezioso confronto tra i due principali interventi di Restauro architettonico realizzati in quegli anni, due restauri coevi ed eseguiti in circostanze molto diverse. In ordine cronologico il primo, quello di “liberazione” della Basilica di San Giovanni *aPL*, è un restauro che ha avuto un percorso lineare, dalla redazione del progetto alla realizzazione delle opere, sotto “*l'attenta vigilanza*” del soprintendente, durato complessivamente nemmeno due anni e che rappresenta il *modus operandi* di quell'epoca; l'altro è un caso di restauro di ricostruzione del secondo dopoguerra, avvenuto in condizioni di estrema difficoltà, dove ai “*lavori urgentissimi*” si sono susseguite e alternate fasi di “*lavori urgenti*” e lunghe battute di arresto, un cantiere durato complessivamente 12 anni, che ha visto la conclusione dei lavori quando Terenzio era già stato “*messo a riposo*”, succeduto alla fine del 1952 da Carlo Ceschi (1904-73).

L'indagine comparativa in merito sia alle pratiche che ai valori espressi nei restauri eseguiti sulle due basiliche è quindi divenuta il perno intorno al quale ruota il progetto di ricerca, senza tuttavia mettere da parte l'analisi dei lavori di restauro operati sulle altre principali basiliche medievali individuati e selezionati nel corso della ricerca, dal restauro del protiro di San Cosimato (1929-30) a quello cosiddetto “didattico” sulla facciata retrostante la chiesa di Santa Pudenziana (1930-32), dal restauro delle cortine laterizie di

Santa Prassede (1937) a quello “di liberazione” del campanile di San Crisogono (1936). Ognuno di questi cantieri, benché siano stati cantieri di minore entità, contribuiscono a chiarire e completare la visione dei modi e delle pratiche operate in quegli anni e forniscono, insieme con i due principali, una lettura sistematica delle fonti documentarie e precisazioni sui singoli organismi architettonici, che finora risultano poco indagati anche nella letteratura più recente.

Gli anni in cui Terenzio diresse la soprintendenza romana, furono anni nei quali i principi teorici del restauro trovarono rinnovate ideologie (dal “Restauro filologico e scientifico” del 1932 di Gustavo Giovannoni alla teoria del “Restauro critico”, pubblicata da Renato Bonelli nel 1948) che gettarono le basi per la normativa futura (la Carta del Restauro di Venezia del 1964). L’Italia, a partire dalla “Conferenza di Atene” del 1931, era divenuta esempio e modello per l’Europa e per il mondo; la delegazione italiana fu la più numerosa, composta da illustrissime figure accademiche, come Giovannoni (1873-47), e dai più autorevoli direttori delle soprintendenze regionali (tra i quali anche Terenzio), diede il suo fondamentale apporto per la stesura della Carta del Restauro del ’31, che fu il primo atto internazionale in tema di tutela dei monumenti. Questo episodio, fino a quello dovuto alle ricostruzioni postbelliche, sollecita un tentativo di approfondimento sulla considerazione e gli echi che in Europa ebbero i restauri operati a Roma in quegli anni, soprattutto quello eseguito nella Basilica di San Lorenzo fIM, un intervento di notevole rilevanza, unico caso nella Capitale e che Jukka Jokilehto sceglie, nel suo contributo ampio e internazionale in merito alla storia del Restauro architettonico (1999), come esempio di ricostruzione del dopoguerra italiano.

## ***Walking on the world. Landscape and nature in Late Antique Mediterranean floor mosaics***

Irene GILODI (Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, Dipartimento Wolf e Humboldt Universität zu Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte Department; relatore: Gerhard Wolf - irene.gilodi@gmail.com)

Il rivestimento pavimentale a mosaico è una forma d'arte ben attestata in tutto il mondo greco-romano: dalla Sicilia alla Libia, dal Lazio alla Giordania, si sono tramandati fino a noi un numero considerevole di oggetti figurativi e geometrici, con un'iconografia tematicamente varia e un'enorme ricchezza espressiva e di stili. Nel Mediterraneo orientale l'uso di questa tecnica decorativa sembra perdurare senza soluzione di continuità fino in epoca bizantina avanzata. Nella penisola italica invece sembra esserci stata una cesura che vede interrompersi l'uso di questa forma artistica in epoca tardo antica per poi rifiorire durante il cosiddetto Romanico, che ne riprende parzialmente le forme espressive, i motivi decorativi e iconografici. La *longue durée* di motivi figurativi e di modalità di rappresentazione e fruizione è lo spunto di partenza della mia riflessione per la tesi dottorale e per l'intervento qui alla Scuola; nello specifico, il focus del mio lavoro ricade sulla fruizione dei mosaici pavimentali nelle province Palestina e Arabia tra il V e il IX secolo, nell'area che comprende gli attuali Giordania, Israele, Territori Palestinesi e Siria. Un periodo e un'area geografica fecondi di interazioni culturali e di novità, il cui contesto storico, sociale, religioso, linguistico e culturale possiede interessanti specificità, pur nel segno della continuità con l'arte greco-romana. Nel Levante di epoca bizantina e poi omayyade un numero considerevole di edifici, sia sacri che profani (soprattutto in ambito cristiano ed ebraico), era decorato con ricchi pavimenti a tessere musive. Tuttavia, dal momento che la maggior parte di questi pavimenti è stata portata alla luce durante scavi archeologici, è difficile ricostruirne il contesto originale e per gli studiosi si è dimostrato tutt'altro che agevole il compito di comprendere la relazione tra questi artefatti musivi e i loro fruitori contemporanei.

Fra i numerosi filoni di studio che tali oggetti rendono possibile, non è stato finora dato il necessario rilievo alla questione di come natura, paesaggio ed ambiente (sia quello umano sia quello naturale) siano stati rappresentati e animino questi oggetti (con la notevole eccezione di Henry Maguire, il cui preziosissimo lavoro costituisce il caposaldo da cui partire per chiunque si occupi di questo argomento). Il mio contributo verte specificatamente su questo tema, e si concentra sui mosaici pavimentali del Mediterraneo orientale, studiando in modo particolare le modalità con cui questi artefatti interagiscono con l'ambiente circostante e con i loro fruitori. Nel mio intervento per la Scuola Dottorale, che a lungo si è occupata di continuità e fratture nella Storia, mi concentrerò in particolare sulla permanenza dell'iconografia nilotica nelle pavimentazioni tardo-antiche (V-VI secolo). È sorprendente osservare come questo motivo trasmigri dalla prassi artistica romana di età imperiale verso il Medioevo bizantino: i rigogliosi paesaggi nilotici, con l'abbondanza di animali selvatici, uccelli acquatici e pesci, continuarono ad ornare per secoli pareti e pavimenti di chiese e case private delle province bizantine di Palestina e Arabia. Come possiamo dar conto di questa continuità, di quella che appare una *Nachleben der Antike* di warburghiana memoria. Nonostante l'aspra critica di alcuni autori protocristiani, che nella venerazione della generosità del fiume Nilo vedevano un culto idolatro, queste forme devozionali (con l'antica associazione metaforica del Nilo ai concetti di fertilità e abbondanza), continuarono anche in

epoca bizantina. In aggiunta alla loro funzione apotropaica, le immagini nilotiche avrebbero oltretutto inserito lo spettatore, rendendolo partecipe, in una vivida rappresentazione della 'divina natura' creata da Dio (nel senso espresso in Genesi 1:20). In particolare, nel momento in cui avesse camminato sopra un'immagine nilotica, un atto che implica un contatto fisico diretto tra corpo del fruitore e oggetto artistico, lo spettatore sarebbe 'penetrato nello spazio-immagine' e, come questo intervento si propone di dimostrare, avrebbe potuto sostare idealmente sull'ubertosa terra d'Egitto, mentre meditava, nel contempo, sull'atto della creazione divina.

Date queste premesse, il metodo scelto per analizzare questi pavimenti non può limitarsi a un'analisi puramente iconografica. Si deve partire dalla fisicità: questi pavimenti sono oggetti, artefatti e devono necessariamente essere considerati in quanto tali. Lo spazio pittorico (della rappresentazione) si sviluppa su una superficie pavimentale, che a sua volta è inserita in un altro spazio (quello fisico). L'interazione del fruitore con le immagini è mediata dal fatto che queste sono collocate su un pavimento, che si trova su un livello orizzontale e calpestabile e che va esperito, percepito attraverso il corpo e il movimento. Nel momento della loro produzione di certo circolava l'idea del potere evocativo (e persino simbolico, nel senso dato dallo Pseudo-Dionigi Areopagita) delle immagini su un pavimento. In un'ekphrasis ben nota, i pannelli marmorei sul pavimento di Hagia Sophia a Costantinopoli sono paragonati da Paolo Silenziario a un mare in tempesta. È possibile ipotizzare lo stesso potenziale evocativo anche nel caso di pavimenti figurativi? Era cioè necessaria una 'lettura corporea/fisica' dell'immagine per comprendere nella sua interezza la sua decorazione? La mia tesi è che aveva luogo un'interazione profonda tra l'osservatore/camminatore e lo spazio-immagine dei mosaici. Di conseguenza, nella mia dissertazione l'analisi della rappresentazione della natura e del paesaggio sui pavimenti figurativi della Palestina e della Siria tardo-antiche è guidata da una linea di pensiero che si interroga dapprima su che cosa sia un pavimento e poi su come le immagini pavimentali interagiscano con lo spazio circostante (fisico come geografico e culturale) e con lo spettatore/fruitore.