

UNIVERSITÀ DI MESSINA  
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ ANTICHE E MODERNE



# PELORO

rivista del dottorato in scienze umanistiche

IX, 1 - 2024

ISSN 2499-8923

UNIVERSITÀ DI MESSINA  
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ ANTICHE E MODERNE



# PELORO

rivista del dottorato in scienze umanistiche

IX, 1 - 2024

ISSN 2499-8923

## DIRETTORE RESPONSABILE

Caterina Malta (Messina)

## COMITATO SCIENTIFICO

Annamaria Anselmo (Messina), Andrea Bellantone (Toulouse), Elena Caliri (Messina), Lorenzo Campagna (Messina), François de Catalay (Brussel), László Csorba (Budapest), Vincenzo Fera (Messina), Giorgio Forni (Messina), Mauro Geraci (Messina), Giuseppe Giordano (Messina), Teresa Martínez Manzano (Salamanca), Florian Mehlretter (München), Petros Petsimeris (Sorbonne), Johnatan Prag (Oxford), Giuseppe Ucciardello (Messina)

## COMITATO DI REDAZIONE

Pierandrea Amato (Messina), Annamaria Anselmo (Messina), Rosalba Arcuri (Messina), Giovanni Barberi Squarotti (Torino), Paolo Guido Bettineschi (Messina), Salvatore Bottari (Messina), Elena Caliri (Messina), Lorenzo Campagna (Messina), Giovanni Cascio (Messina), Emanuele Castelli (Messina), Daniele Eligio Castrizio (Messina), Luciano Catalioto (Messina), Marie-Ange Causarano (Messina), Marco Centorrino (Messina), Giovanna Costanzo (Messina), Valentina Cuccio (Messina), Giovanna D'Amico (Messina), Paola de Capua (Messina), Pasquale De Meo (Messina), Patrizia De Salvo (Messina), Anita Di Stefano (Messina), Carlo Donà (Messina), Rosa Faraone (Messina), Giorgio Forni (Messina), Rita Fulco (Messina), Pierino Gallo (Messina), Fabio Gembillo (Messina), Mauro Geraci (Messina), Maria Laura Giacobello (Messina), Daniela Gionta (Messina), Giuseppe Giordano (Messina), Sandro Gorgone (Messina), Giuliana Gregorio (Messina), Caterina Ingoglia (Messina), Lorenzo Lozzi Gallo (Messina), Caterina Malta (Messina), Paola Megna (Messina), Claudio Meliàdò (Messina), Giovanni Messina (Messina), Marcello Mollica (Messina), Fabrizio Mollo (Messina), Mariangela Monaca (Messina), Marina Montesano (Messina), Marco Onorato (Messina), Jessica Piccinini (Macerata), Novella Primo (Messina), Mariangela Puglisi (Messina), Antonio Rollo (Napoli), Fabio Rossi (Messina), Fabio Ruggiano (Messina), Elena Santagati (Messina), Patrizia Sardina (Palermo), Alessandra Tramontana (Messina), Giuseppe Ucciardello (Messina), Anna Maria Urso (Messina), Susanna Villari (Messina)

## COMITATO TECNICO

Nunzio Femminò (Messina-SBA), Dario Orselli (Messina-SBA)

## GESTIONE EDITORIALE

Daniela Gionta (Messina), Pasquale De Meo (Messina)

## PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE

GA Design | Giusy Algeri (Messina)

Contatto principale: [cmalta@unime.it](mailto:cmalta@unime.it)

Sito web: <http://cab.unime.it/journals/index.php/peloro>



SOMMARIO

MARIE-ANGE CAUSARANO, <i>Firenze oltre le mura: l'urbanizzazione delle campagne vicine alla città tra XIII e XIV secolo</i>	5
GIORGIO FORNI, <i>Sguardi dal passato sul femminicidio</i>	35
IRENE CALABRÒ, <i>L'estetica del colore in Peter Sloterdijk</i>	49



MARIE-ANGE CAUSARANO

FIRENZE OLTRE LE MURA:  
L'URBANIZZAZIONE' DELLE CAMPAGNE VICINE  
ALLA CITTÀ TRA XIII E XIV SECOLO

Il rapporto tra città e territorio, un 'classico' della storiografia medievista, è stato nel tempo variamente declinato: in questo contributo verrà analizzato attraverso una metodologia di indagine storico-archeologica, focalizzandosi sul fenomeno del decastellamento nell'immediato contado di Firenze, frutto del lento processo di acquisizione, da parte della città, del controllo giuridico, socio-economico, militare e politico sul territorio circostante (la c.d. 'conquista' del contado).

Uno degli aspetti forse più interessanti di tale fenomeno nell'area oggetto di indagine – corrispondente all'attuale territorio comunale di Bagno a Ripoli, posto a sud-est di Firenze (Fig. 1) – è lo svilup-

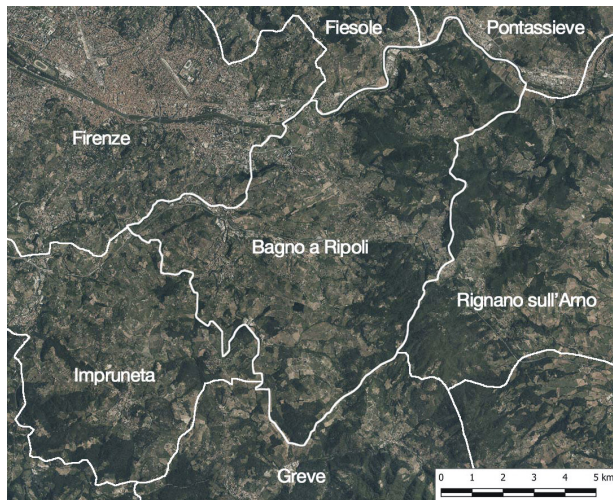


Fig. 1 - Bagno a Ripoli e i Comuni confinanti.

parsi di un paesaggio con nuove caratteristiche strutturali, un habitat denotato da una forte gravitazione su Firenze e caratterizzato da una dinamica di vera e propria ‘osmosi’ con la città<sup>1</sup>. Un’area geografica, funzionalmente specializzata, di collegamento organico fra città e contado, o meglio, tra mondo cittadino e quello contadino, contraddistinta – già alla metà del XII secolo – dall’influenza politica, economica e sociale esercitata dalla vicina Firenze che, fin dal secolo seguente, la scelse come una delle zone privilegiate per gli investimenti del capitale cittadino.

Proprio il costante rapporto con il centro urbano, infatti, ha sollecitato in questa parte del contado tutta una serie di trasformazioni di natura insediativa e territoriale che hanno portato ad un precoce processo di decastellamento. Le dinamiche di tale processo non determinarono la distruzione degli insediamenti precedenti, ma un loro riutilizzo realizzatosi tramite la nascita e lo sviluppo di nuove tipologie di edilizia signorile ‘alternative’ al castello, a vantaggio della classe dirigente cittadina.

Il processo di progressiva ‘urbanizzazione’ della fascia periurbana della città incise fortemente sugli assetti sociali ed economici del territorio e sulle forme del paesaggio, che si andò velocemente caratterizzando per la presenza, dalla metà del XIII secolo in poi, di ‘case da signore’, definizione con cui vengono in genere indicate nei documenti tutta una serie di strutture edilizie di matrice cittadina, dette anche casetorri, *domus magne*, palazzi (‘palagi’), case forti, *fortilitia*, ecc.

Alle preesistenti forme insediative, i *castra*, che erano state appannaggio delle fasce più alte della società comitatina, dunque, nel corso del XIII secolo si affiancarono e, spesso, si sostituirono nuove strutture di popolamento veicolate dalla presenza sempre maggiore di proprietà fondiarie in mano a potenti famiglie fiorentine, riflesso di una profonda ristrutturazione degli assetti territoriali.

L’indagine archeologica degli elevati condotta su un campione di strutture medievali<sup>2</sup> (Fig. 2) ha permesso di portare avanti un con-

<sup>1</sup> Sull’argomento, M.-A. CAUSARANO, *Trasformazioni dell’habitat periurbano di Firenze nel Medioevo*, Firenze 2022.

<sup>2</sup> Alla base della ricerca c’è l’elaborazione di un metodo di lavoro basato sull’analisi stratigrafica delle murature e sulla lettura critica delle fonti scritte, che ha avuto come

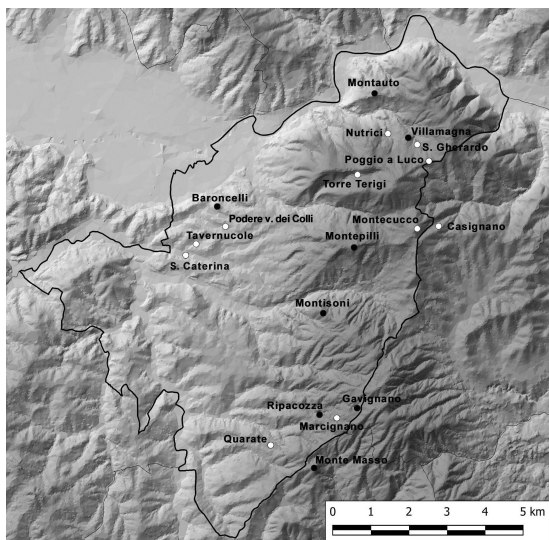


Fig. 2 - Il territorio di Bagno a Ripoli: in evidenza i siti oggetto di indagine (in nero i castelli attestati tra XI e XIII secolo).

fronto costante tra le ‘nuove’ tipologie edilizie di matrice signorile nate sugli antichi siti incastellati, entrati in possesso dei nuovi proprietari cittadini o inurbati, e quelle costruite *ex novo* nel territorio,

obiettivo la conoscenza strutturale e materiale dei monumenti oggetto di indagine, attraverso il riconoscimento delle loro vicende edificative e l’individuazione dei processi storici che ne hanno determinato la formazione. È stato, quindi, possibile documentare non solo le trasformazioni, gli abbattimenti, le giustapposizioni che hanno portato all’attuale conformazione dei vari complessi architettonici studiati ma inquadrarne lo sviluppo all’interno delle dinamiche di trasformazione che videro cambiamenti radicali nelle tecniche del costruire tra XII e seconda metà/fine XIII - inizi XIV secolo. Su 18 siti scelti, sono stati individuati e sottoposti ad un’analisi di tipo archeologico degli elevati un totale di 21 complessi architettonici (CA) suddivisi, dove possibile, in corpi di fabbrica (CF); sono stati poi individuati i prospetti esterni più rappresentativi dell’evoluzione del monumento e su questi è stata condotta la lettura stratigrafica, individuandone le unità stratigrafiche murarie (USM). Dalla sequenza cronologica delle unità stratigrafiche murarie si è passati all’individuazione dei macro periodi costruttivi (Periodi), che corrispondono in genere ad un insieme di più cantieri (Fasi) all’interno di un’unitarietà progettuale. Le tecniche costruttive sono state registrate e catalogate per tipologia (Tipi). Sulla metodologia di studio in archeologia dell’architettura si rimanda a G. P. BROGIOLO, *Archeologia dell’edilizia storica*, Como 1988; G. P. BROGIOLO - A. CAGNANA, *Archeologia dell’architettura. Metodi e interpretazioni*, Firenze 2012; T. MANNONI, *Archeologia della produzione architettonica. Le tecniche costruttive*, «Arqueol. de la Arquitectura», 4 (2005), 11-22.

analizzando lo sviluppo edilizio di ciascuna, al fine di determinarne tempi e modalità di costruzione oltre a possibili influenze reciproche.

### 1. *Il decastellamento nel territorio di Ripoli*

Lo studio delle dinamiche insediative del territorio di Bagno a Ripoli tardomedievale consente in primo luogo, come già accennato, di contestualizzare il fenomeno del decastellamento, che fu dilagante e precoce in quest'area geografica, all'interno della fitta e continua rete di relazioni, fin dai secoli centrali del medioevo, tra Firenze e questa zona limitrofa alla città, compresa nel Medioevo nei pivieri di Ripoli, Antella e Villamagna.

Nella quasi totalità dei casi, i siti indagati possono essere ricondotti a insediamenti fortificati di ridotta estensione e di scarsa attrazione demica (*castra* di lignaggio)<sup>3</sup>, le cui limitate dimensioni possono forse essere alla base di una maggiore dinamicità dei fenomeni di riassetto insediativo che coinvolsero precocemente le campagne in questa fascia periurbana di territorio. Il loro passaggio sotto il controllo fiorentino, nel corso del XIII secolo, avvenne senza traumi – a volte di pari passo all'inurbamento delle famiglie detentrici degli stessi *castra* – e, tra la fine del secolo e l'inizio del Trecento, li troviamo attestati quando già, da *castellari*, erano entrati a fare parte dei possedimenti di nuovi proprietari cittadini o inurbati che li trasformarono nel polo delle loro proprietà fondiarie, punti di appoggio politico-strategici fuori delle mura urbane.

Il fenomeno del decastellamento precoce è, quindi, particolarmente incisivo nel territorio fiorentino, dove le fonti documentano un'altissima mortalità dei siti fortificati, sia di quelli noti per la prima volta

<sup>3</sup> R. Francovich e M. A. Ginatempo, analizzando il fenomeno dell'altissima mortalità tra gli insediamenti fortificati, notavano che in molti casi si era trattato di «operazioni effimere, castelli edificati, forse in modo sommario e modesto, non per raccogliere popolazioni e dominare il territorio, ma solo per perseguire una certa ascesa sociale (a imitazione dei grandi signori?). Tentativi, poco più che progetti, condotti da piccoli leader che non raggiunsero né una continuità dinastica, né forse una compiuta affermazione signorile, prima di scomparire di nuovo nell'oblio della

nel X secolo (53%), che di quelli attestati nell'XI (58%) e nella prima metà del XII (51%)<sup>4</sup>: nella zona più vicina alla città questo fenomeno è ancor più accentuato, indizio di una forte conflittualità tra i nascenti poteri cittadini ed i signori rurali e di una progressiva affermazione dell'influenza urbana<sup>5</sup>.

La forte attrazione esercitata dalla città in espansione, nel territorio di Ripoli non si accompagnò, come in altri casi, ad episodi di conflittualità tra poteri cittadini e poteri signorili radicati nei pressi di Firenze, che portarono all'eliminazione dei loro centri fortificati e alla 'conquista' del contado. Al contrario, l'articolazione locale dei poteri presenti nell'area ripolese, permise al Comune di non intervenire con la forza, sfruttando piuttosto l'attrazione verso il contesto socio-economico urbano delle élites locali: proprio la vicinanza alla città è alla base della precocità di questi eventi.

Non a caso, il processo di decastellamento nel territorio di Ripoli solamente in due casi si materializza nell'abbandono dei siti fortificati (Montepilli e Ripacozza) mentre negli altri siti castrensi indagati (Gavignano, Montisoni, Baroncelli, Villamagna, Montemasso, Montauto) – fortificazioni controllate da famiglie della media e piccola aristocrazia<sup>6</sup>, piccoli nuclei si scarsa attrazione demica, destinati alla

storia» (R. FRANCOVICH - M. A. GINATEMPO *Introduzione*, in *Castelli. Storia e archeologia del potere nella Toscana medievale*, I, a cura di R. FRANCOVICH - M. GINATEMPO, Firenze 2000, 7-24, in part. 20).

<sup>4</sup> M. E. CORTESE, *Signori, castelli, città. L'aristocrazia del territorio fiorentino tra X e XII secolo*, Firenze 2007, 156.

<sup>5</sup> Questa incidenza del decastellamento è in linea con quella di altre realtà urbane toscane, quali Arezzo, Pisa, Lucca e Pistoia. Sul decastellamento nelle aree periurbane della Toscana, si veda anche M. E. CORTESE, *Castelli e città: l'incastellamento nelle aree periurbane della Toscana (secc. X-XII)*, in *Castelli. Storia e archeologia*, 205-38; sul caso di Lucca, J. A. QUIRÒS CASTILLO, *El incastellamento en el territorio de la ciudad de Luca (Toscana). Poder y territorio entre la Alta Edad Media y el siglo XII*, Oxford 1999, 46 e sgg.; su Pistoia, G. PINTO, *I circondari della città: insediamenti, proprietà, colture (secoli XIII-XV)*, in Id., *Campagne e paesaggi toscani del Medioevo*, Firenze 2002, 133-66 e G. FRANCESCONI, *Castelli e dinamiche politico-territoriali. Il contado pistoiese tra concorrenza signorile e pianificazione comunale*, in *I castelli dell'Appennino nel Medioevo*. Atti della giornata di studio (Porretta Terme, 11 settembre 1999), Porretta Terme 2000, 51-74.

<sup>6</sup> Tra questi, nel XII secolo, spicca la famiglia dei Suavizi, rappresentanti di quella nobiltà che fino agli inizi del secolo mantenne una forte base di potere nelle campa-

residenza dei loro *domini*, costituiti da un circuito murario difensivo, una torre, una chiesa, o cappella, situata sia all'interno del castello che all'esterno delle mura, un cimitero e pochi altri edifici, in parte per uso padronale in parte per abitazione di dipendenti – segue le dinamiche dell'acquisto da parte del capitale cittadino degli spazi castrensi, oggetto poi di massicci investimenti che ne trasformarono ben presto l'aspetto.

Se, dunque, nel corso del XIII secolo, i *castra* residenziali presenti nella fascia di campagna limitrofa alla città smettono di essere il simbolo di un sistema signorile di controllo e gestione territoriale, mantengono però inalterato il loro fascino e tutta la simbologia correlata, prima fra tutte quella legata al potere ed al prestigio provenienti dal loro possesso, come mostra il gran numero di acquisti di *castra*, molti di essi già in via di abbandono, nell'ultimo quarto del XIII secolo da parte di proprietari cittadini. Nel corso del Trecento, ormai, il sito dove un tempo sorgeva il castello è fonte di ostentazione di uno *status symbol* non solo per la testimonianza di antichi ruderi (*castellari*) o di edifici ancora riconducibili all'esistenza castrense – il cui potenziale difensivo poteva sempre tornare utile in caso di pericolo – ma anche perché sede di rinnovate tipologie di residenze signorili di campagna da parte della rampante classe mercantile cittadina. L'antico castello ristrutturato diventa così il fulcro del nuovo sistema di gestione fondiaria ad opera del capitale cittadino e, quindi, rappresentazione di quelle nuove forme di egemonia territoriale che accompagnarono e dettero forma alla massiccia ristrutturazione delle campagne medievali che porterà allo sviluppo del paesaggio mezzadrile.

Tra la seconda metà/fine del XIII e l'inizio del XIV secolo il processo di decastellamento può dirsi completo: nella stragrande mag-

gne, con stretti legami con monasteri rurali, terreni e porzioni di insediamenti fortificati più o meno distanti dal centro urbano, e al tempo stesso una forte gravitazione su Firenze, dove redigevano i documenti, possedevano case e chiese, oltre ad avere rapporti clientelari con i vescovi e i monasteri urbani. In altri casi, la piccola aristocrazia che deteneva i *castra* fu coinvolta, tra XII e XIII secolo, nei processi di attrazione della città, dove molti dei suoi membri si sarebbero trasferiti, con processi di inserimento nel contesto urbano che potevano realizzarsi nel giro di una generazione, con il toponimo di provenienza che spesso si trasformava in un nome distintivo di lignaggio, come nel caso dei Baroncelli e dei Da Gavignano.

gioranza dei casi indagati, l'antica sede castrense risulta trasformata in dimora signorile di proprietà cittadina. Alla fine del XIV secolo, e soprattutto nel XV, i palazzi, le 'case da signore' e le residenze fortificate costruite sui resti di insediamenti più antichi, raggiungevano ormai un ruolo ed una funzione di rappresentatività, da un lato, e di gestione territoriale, dall'altro, tali da 'annullare' quasi il ricordo se non la storia dell'antico sito incastellato.

## 2. «non era cittadino che non avesse possessione in contado»

A partire dalla prima metà del Trecento le cronache fiorentine e le memorie private degli uomini d'affari<sup>7</sup> cominciano ad annotare, con sempre maggiore frequenza, i segni di un fenomeno che stava trasformando, fino almeno dalla metà circa del secolo precedente, le campagne prossime alla città e che, con gli anni, assume proporzioni sempre più ampie.

Alla fine degli anni '30 del Trecento, Giovanni Villani testimonia, in un famoso passo, come «non era cittadino che non avesse possessione in contado»: in un raggio complessivo di sei miglia intorno alla città, corrispondente a quasi 9 km, non c'era «popolano o grande che non avesse edificato o edificasse riccamente troppo maggiori edifici che in città; e ciascuno cittadino ci peccava in disordinate spese, onde erano tenuti matti [...]. In somma si stimava che intorno alla città VI miglia avea più d'abituri ricchi e nobili che recandoli insieme due Firenze non avrebbono tante»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> I «Libri di Ricordanze» e i registri di imbreviature notarili ci documentano la vita e gli affari degli esponenti di spicco della società fiorentina di fine Duecento e di metà Trecento. Solo in rari casi, però, ci lasciano traccia dell'attività edilizia che seguiva agli acquisti di beni e terre nel contado. Una delle poche, e significative, eccezioni l'abbiamo in un documento, edito da P. Pirillo, dove Andrea di Gherardo Razzanti, nel 1339, dispone tutta una serie di lavori da farsi nelle strutture del suo podere nel popolo di S. Marco Vecchio, località Pietrafitta (*Alle porte di Firenze. Il territorio di Bagno a Ripoli in età medievale*, a cura di P. PIRILLO, Roma 2008, 142, n. 20).

<sup>8</sup> GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, a cura di G. PORTA, I-III, Parma 1990-1991, 201-02.

Tra fine XIII e primi decenni del XIV secolo, alle preesistenti forme insediative che erano state appannaggio delle fasce più alte della società comitatina, si andarono infatti ad affiancare e, spesso, si sostituirono nuove strutture di popolamento veicolate, come già detto, dalla presenza sempre maggiore di proprietà fondiarie in mano a cittadini<sup>9</sup>.

Le fonti ci testimoniano una nuova terminologia nel tentativo di inquadrare tipologie edilizie diversificate che, in un territorio immediatamente fuori le mura come quello di Ripoli, dovevano essere già ‘consolidate’ dal punto di vista strutturale. La definizione in volgare di ‘casa da signore’, che già dal XIII secolo aveva cominciato a essere testimoniata in alcune parti del territorio, era divenuta una ‘etichetta’ di comodo<sup>10</sup> per descrivere dimore sempre più spesso definite ‘palagi’, fortilizi (le case-forti di buona parte dell’Europa continentale), riflesso di una profonda rivoluzione lessicale conseguente ai mutamenti degli assetti fondiari nelle campagne: *domus fortis*, *domus et turris*, *domus cum fossatis*, *fortilitium*, *fortericia*, *motta*, *bastia*, *munizio*, *domus magne* ecc. sono solo alcune delle definizioni con le quali fin dagli inizi del XIV secolo si individuano una complessa va-

<sup>9</sup> Questo fenomeno, come nota Pirillo, può essere interpretato «come sintomo di una tendenza collettiva ad un determinato stile di vita che aveva ispirato, spinto e sostenuto nelle spese i costruttori ed i detentori di una dimora residenziale in contado [...] un modo di vita che rispondeva anche alla necessità pratica di una permanenza periodica in campagna»: P. PIRILLO, *Torri, fortilizi e ‘palagi in fortezza’ nelle campagne fiorentine (secoli XIV-XV)*, in *Motte, torri e caseforti nelle campagne medievali (secoli XII-XV). Omaggio ad Aldo A. Settia*. Atti del convegno (Cherasco, 23-25 settembre 2005), a cura di R. COMBA - F. PANERO - G. PINTO, Cherasco 2007, 241-53, in part. 244.

<sup>10</sup> Già R. Comba notava che una realtà come quella della dimora fortificata nel territorio fiorentino era stata a lungo obliterata dalla generica definizione di ‘casa da signore’ (R. COMBA, *Tours et maisons fortes dans les campagnes médiévales italiennes. Etat présent des recherches*, in *La maison forte au Moyen Age. Actes de la Table ronde de Nancy-Pont-à-Mousson de 31 mai - 3 juin 1984*, a cura di M. BUR, Paris 1986, 315-23). Mentre nel territorio fiorentino con il termine ‘casa da signore’ si faceva spesso riferimento ad una varietà di strutture residenziali, nelle fonti scritte di XIII secolo del territorio senese mancano invece indicazioni di edifici riconducibili alla tipologia della casa forte, assenza che viene però smentita dal confronto con le strutture superstiti sul territorio (M. E. CORTESE *Palazzi, fortilizi, torri: prime linee di ricerca sulle fortificazioni rurali ‘minori’ nel territorio senese*, in *Motte, torri e caseforti*, 267).

rietà di tipologie edilizie, residenze private accomunate dall'essere delle strutture fortificate a metà strada, per così dire, tra la semplice *domus* priva di difese e il castello.

Nel territorio di Ripoli di seconda metà Duecento ci troviamo di fronte a dimore private, più o meno fortificate, che si affiancavano o sorgevano sui ruderi degli antichi castelli – le cui strutture venivano riadattate, parzialmente ricostruite e, quando inservibili, sfruttate come ‘cava’ di materiale da costruzione per l'edificazione *ex novo* di residenze – oppure si inserivano negli spazi intercalari della preesistente rete di castelli. Dal pieno Trecento, invece, con la definitiva adozione di tutta una serie di caratteristiche para-militari che rimandavano ad una cultura di ispirazione castellare (merli, corte chiusa, mura), la dimora rurale fortificata si ‘sostituì’ alle antiche strutture incastellate<sup>11</sup>.

### 3. *Gli investimenti delle famiglie Peruzzi e Quaratesi: nuove tipologie edilizie su ‘vecchi’ castelli*

#### a) Il castello di Baroncelli e i Peruzzi

I ‘Libri segreti’ di Arnolfo d'Arnolfo e di Giotto d'Arnolfo Peruzzi, editi da Armando Saporì<sup>12</sup>, ci testimoniano uno dei momenti di maggiore investimento della famiglia, negli anni a cavallo tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, e la formazione del loro patrimonio fondiario<sup>13</sup>. Originari probabilmente del piviere di Ripoli,

<sup>11</sup> Anche dal punto di vista documentario notiamo che, mentre le fonti della prima metà del XIV secolo non ci tramandano un termine specifico che richiami alla mente l'idea di una dimora fortificata, alla fine di quello stesso secolo si cominciò ad avvertire l'esigenza di connotare con il termine *fortilitium* una tipologia di strutture annoverate dal comune denominatore di essere fortificate.

<sup>12</sup> *I libri di commercio dei Peruzzi*, a cura di A. Saporì, Milano 1934.

<sup>13</sup> Dal 1286 al 1338 i Peruzzi conclusero 111 contratti di compravendita di diversi appezzamenti o possedimenti completi, come la proprietà fondiaria dei Baroncelli, del valore di 1.487 lire (anno 1299) (L. A. KOTEL'NIKOVA, *Mondo contadino e città in Italia dall'XI al XIV secolo. Dalle fonti dell'Italia centrale e settentrionale*, Bologna 1975, 91).

i Peruzzi, agli inizi del Trecento, erano una delle famiglie di banchieri e prestatori più ricche e potenti di Firenze. Residenti in città nel quartiere di S. Croce, possedevano, fin dagli inizi del Duecento, logge, torri e case nel popolo di S. Pier Scheraggio<sup>14</sup>. Queste proprietà aumentarono quando, nel 1286, Pacino d'Arnolfo comprò dal Comune una parte delle vecchie mura della cerchia di età comunale costruita negli anni '70 del XII secolo, lungo l'attuale via dei Benci, che furono utilizzate per costruirvi sopra i palazzi di famiglia<sup>15</sup>.

Nelle campagne limitrofe alla città, oltre agli acquisti di terre nei popoli di S. Giorgio a Ruballa e di S. Tommaso a Baroncelli, la famiglia Peruzzi investì, nel piviere di Antella, nel popolo di S. Quirico a Ruballa e nel popolo della pieve di S. Maria, mentre nel piviere di Ripoli i possessi si concentrano soprattutto nel popolo di S. Marcelino, dove comprarono numerosi beni da Lapo Strozzi e da Donato dell'Antella «sindachi per lo Comune di Firenze sopra vendere i beni de' Mozi e de' compagni per dare i danari a' creditorii»<sup>16</sup>. Fra questi, un podere con «due case da lavoratore e un'altra chasetta», una «capela overo oratorio» e un edificio signorile che i Peruzzi si affrettarono ad abbellire, dotandolo, come prima cosa, proprio di quelle caratteristiche 'militari' (merli, mura e bertesche) che tanto peso dovevano ancora avere nella percezione dello *status* sociale raggiunto.

Il *castellare* di Baroncelli<sup>17</sup> insieme ad alcune case e pezzi di terra «a piè del detto castelare» e ad un pezzo di terra confinante con «la carbonara del detto castelare», passa in proprietà ad Arnolfo di Ar-

<sup>14</sup> *I libri di commercio dei Peruzzi*, I-XLIII; R. CIABANI, *Le famiglie fiorentine*, II, Firenze 1992, 543-46.

<sup>15</sup> M. HOBART, *The Peruzzi and their Urban Enclaves: Preserving Medieval Fortifications in a Changing Communal Florence*, «Archeol. medievale», 30 (2003), 259-68.

<sup>16</sup> *I libri di commercio dei Peruzzi*, 410. Nel 1283 i figli dei due fratelli Arnolfo e Filippo avevano messo insieme quote uguali per costituire due fondi comuni, destinati l'uno a compere di terreni nel contado e l'altro ad acquisti di immobili in Firenze, e impostarono due libri in comune per tenere la contabilità, il *Libro delle terre a Roballa e a Baroncelli* e il *Libro del Pierlagio* (*ibid.*, 443).

<sup>17</sup> È attestato come tale già nel 1278, documentandoci quindi lo stato di abbandono dell'antico castello a tale data.

noldo nel 1308 al momento della divisione del patrimonio di Armando di Amideo Peruzzi, morto nel 1292, tra lui, il fratello Giotto ed i figli di Pacino di Arnolfo. Nel 1316 anche il fratello Giotto ottiene la sua parte di proprietà nel castellare di Baroncelli<sup>18</sup> e subito amplia i suoi possedimenti comprando tre pezzi di terra da Giovanni e Bartolo Bracci da Capraia, beni che cede in seguito alle monache di S. Giorgio a Capraia, in cambio delle *ragioni* che esse avevano sul castellare e sulla chiesa di S. Tommaso «posta nel detto castelare»<sup>19</sup>. Nella gestione del loro patrimonio fondiario, i Peruzzi mostrano di essere parimenti orgogliosi tanto del ricco 'palagio' nel popolo di S. Marcellino quanto del diruto castellare di Baroncelli per l'«orevolezza» che esso conferiva<sup>20</sup>.

Dell'antico castello dei Baroncelli non restano però tracce: la limitata estensione della collina su cui sorge in posizione sommitale la chiesa di S. Tommaso, inducono a pensare che le dimensioni dell'insediamento fortificato fossero limitate. Sulla sommità del colle restano solo pochi edifici, compresa la chiesa, mentre le pendici a est e a nord sono occupate da edilizia abitativa costruita negli anni '70 del secolo scorso (Fig. 3).



Fig. 3 - Veduta aerea di Baroncelli (da Google Earth).

<sup>18</sup> «Ebe io Giotto per mia parte del detto podere da Baroncieli: il castellare di Baroncieli iciettato quello che v'è su de la chiesa di Santomè che v'è su posta, il quale castellare co(n) le ripe e carbonaia ove fuoro i fossi si è la mia parte staiora 9 panora l a corda, nel quale castellare si à una casa bassa e casolare e orto», *ibid.*, 502.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 504. Restano ancora dubbi sulle iniziative dei Peruzzi concernenti l'uso della chiesa castrale di S. Tommaso (P. PIRILLO, *Firenze e le dinamiche della 'conquista'*, in *Alle porte di Firenze, 177-200*, in part. 183).

<sup>20</sup> *I libri di commercio dei Peruzzi*, 503.

La chiesa, che le fonti sembrano indicare come interna al circuito murario<sup>21</sup>, doveva occupare la parte settentrionale dell'area del castello, probabilmente a non grande distanza dalle mura di cinta, se queste, come è ipotizzabile, delimitavano la sommità, spianata, del poggio. Sappiamo, infatti, dalle fonti scritte che il castello era dotato di mura, ancora in piedi all'inizio del XIV secolo, e della *carbonaia*<sup>22</sup> ma quando i Peruzzi lo comprarono all'inizio del Trecento, era ormai ridotto allo stato di *castellare* che aveva, però, al suo interno un *palatium*, l'ex residenza della famiglia dei Baroncelli, inurbatasi precocemente in città<sup>23</sup>. Nel giro di pochi anni i Peruzzi rinnovarono il palazzo, dotandolo di una scala esterna in pietra e di merlature. Alla metà del Trecento (1344-1345) le fonti attestano l'esistenza, nel sito dell'antico castello, oltre al palazzo e alla chiesa, di poderi, case, un pozzo, una fornace e una capanna<sup>24</sup>.

La chiesa di Baroncelli (CF 1, Fig. 4), è attestata per la prima volta solo nel 1260<sup>25</sup>. L'edificio religioso consiste in un'aula rettangolare, coperta con tetto a doppio spiovente, dotata di abside semicircolare. La facciata, a capanna, presenta un portale realizzato in conci di calcare (USM2) databile alla prima metà del XIII secolo. Il fianco settentrionale, intonacato e parzialmente nascosto dalla cappella della Compagnia del SS. Sacramento (CF 2), eretta nel 1710, presenta quattro finestre strombate e realizzate con conci di alberese ben squadrate, chiuse da una lastra di alabastro; il coronamento superiore in cotto prosegue quello visibile in facciata. Sulla tribuna si imposta il volume semicilindrico dell'abside (Fig. 5), realizzato in bozze di arenaria e

<sup>21</sup> P. PIRILLO, *Forme e strutture del popolamento nel contado fiorentino. I. Gli insediamenti nell'organizzazione dei popoli (prima metà del XIV secolo)*, Firenze 2005, 338-39.

<sup>22</sup> *I libri di commercio dei Peruzzi*, 403.

<sup>23</sup> Dei Baroncelli, originari proprietari del castello, sappiamo che appartenevano all'antica classe magnatizia e, dediti ai commerci, possedevano case e beni nel popolo di S. Pier Scheraggio e, dietro piazza Signoria, nell'attuale chiasso dei Baroncelli. Agli inizi del Trecento possedevano ancora dei beni nell'antico popolo di origine di S. Tommaso a Baroncelli, ma sembra che del castello non avessero conservato neppure il patronato della chiesa di S. Tommaso.

<sup>24</sup> PIRILLO, *Forme e strutture del popolamento I*, 338-39.

<sup>25</sup> *Il Libro di Montaperti an. MCCLX*, a cura di C. PAOLI, Firenze 1889, 134.



Fig. 4 - La chiesa di S. Tommaso a Baroncelli con indicazione dei corpi di fabbrica (da Google Earth).

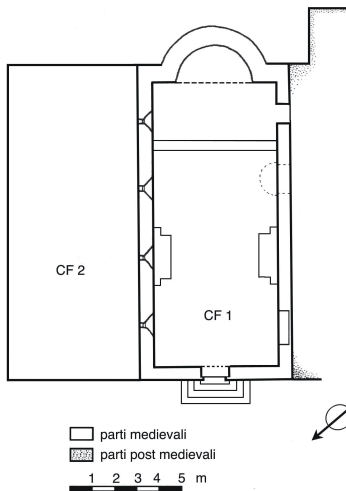


Fig. 5 - La chiesa di S. Tommaso a Baroncelli: a sinistra la pianta (rielaborazione da FRATI, *Chiese romaniche nella campagna fiorentina*, 155), a destra l'abside della chiesa.

calcare di varia tonalità disposte a 'filaretto'. L'interno, in pietra, mostra la stessa tecnica costruttiva dell'esterno – in bozzette regolarizzate poste su filari orizzontali e paralleli – mentre gli elementi architettonici sono realizzati in conci squadrati di pietra alberese. La copertura

è sorretta da capriate lignee che si appoggiano alla sopraelevazione corrispondente al coronamento in laterizio visibile all'esterno. Il fianco meridionale della chiesa, invece, è completamente coperto dal CF 3, la canonica. L'antico campanile a vela, edificato nel 1393, crollò nel 1649; ricostruito, fu sostituito nel 1816, dopo essere stato colpito da un fulmine, dall'attuale torre campanaria<sup>26</sup> a pianta quadrangolare, situata sul retro dell'edificio. Dopo il terremoto del 1895, che causò notevoli danni all'edificio religioso, i restauri che ne seguirono hanno portato alla luce la struttura medievale della chiesa.

Lo studio archeologico degli elevati della facciata (Fig. 6), rivolta canonicamente ad ovest, ha evidenziato la presenza di una muratura principale (USM 1), formata da pietre sbazzate o sommariamente riquadrate di calcare alberese, alternate a pietre di arenaria macigno e pietraforte, lavorate a picconcello, disposte su corsi orizzontali e paralleli, di altezza costante compresa tra i 13 ed i 16 cm, con una generale uniformità dimensionale che rende regolare e ben organizzato



il paramento. In posizione centrale, il portale (USM 2) è realizzato in conci di calcare alberese, spianati con strumenti a lama (ascettino). L'architrave superiore è un blocco monolitico, anch'esso in albe-

Fig. 6 - La chiesa di S. Tommaso a Baroncelli: analisi stratigrafica del prospetto di facciata.

<sup>26</sup> M. FRATI, *Chiese romaniche nella campagna fiorentina. Pievi, abbazie e chiese rurali tra l'Arno e il Chianti*, Firenze 1997, 155.

rese, su cui poggia un arco a tutto sesto, in fase con la muratura circostante. Ai lati, due buche pontai (USM 6 e 7) sorreggevano forse una copertura lignea a protezione dell'ingresso, oggi non più conservata. Le due angolate (8 m circa di altezza), in fase con la muratura del prospetto, sono realizzate in conci squadrati di alberese, regolarizzati nella faccia a vista con strumenti a lama piana.

Nella parte superiore del prospetto, si nota un ampio rifacimento nel tessuto murario (USM 3) dovuto all'inserimento di un oculo in cotto (USM 5). Il rifacimento ha investito anche parte dell'arco a tutto sesto del portale: i tre conci superiori dell'arco sono, infatti, frutto di restauro e presentano una lavorazione meno accurata (USM 18). In fase con USM 3 e 5 va inserito anche l'importante coronamento presente sotto la copertura dell'edificio, ottenuto con una cornice laterizia (USM 8) composta da tre ordini di mattoni disposti a dente di sega e sovrapposti a una serie di dentelli ottenuti con mattoni messi di taglio, attività queste che sono riconducibili al restauro del 1539.

b) I Quaratesi e i loro possesi nel territorio di Ripoli: il castello di Montemasso e il Palagio di Quarate

La tradizione familiare fa risalire l'origine della famiglia Quaratesi da Quarrata d'Arezzo, da dove immigrarono in Firenze alla metà dell'XII secolo<sup>27</sup>. Nel 1201 Fruosino, figlio di Rolando, che per primo arrivò in città, fondò la cappella di San Michele Arcangelo a Quarata, o Quaratula, nel piviere dell'Antella<sup>28</sup>. Residenti in città nel quartiere

<sup>27</sup> Il Gamurrini (I. GAMURRINI, *Istoria genealogica delle famiglie Umbre e Toscane*, I, Firenze 1668-1679, 124-27), basandosi in gran parte sulle carte dell'Archivio Quaratesi, oggi conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASFi) (ASFi, *Archivio Quaratesi*, nn. 4, 24), prende per vera questa tradizione. Rimane dubbia, al momento, la loro origine da Quarrata d'Arezzo, specialmente in considerazione del fatto che, se così fosse, pare strano che, pur conservando il nome della famiglia e quindi discendendo presumibilmente dal ramo principale, non abbiano conservato alcun bene nell'antico castello o nel territorio d'Arezzo (ASFi, *Bardi*, III serie, 101, cc. 134r-135v).

<sup>28</sup> GAMURRINI, *Istoria genealogica*, 127: secondo l'autore, proprio a Fruosino si dovrebbe la fondazione del sito di Quarate quando «[...] venuti in Fiorenza nel 1150 in circa, e comprando una massa di beni, nel luogo detto Quaratula e fabricando

di S. Spirito, avevano beni, case e botteghe nel popolo di S. Niccolò, dove ebbero a lungo il patronato della chiesa omonima, e di S. Lucia dei Magnoli. Nel corso del XIV secolo ampliarono i loro possedimenti nel contado: nel 1344, infatti, al momento della divisione dei beni tra Neri, Vanni, Bernardo, Niccolò e Sandro di Simone Quaratesi, avevano proprietà nel piviere di Antella, oltre che a Quarate, anche nel popolo di S. Stefano a Tizzano e di S. Margherita a Casciano, nel piviere di Robbiana e nei castelli di Montemasso e di Celle<sup>29</sup>.

Il *castello di Montemasso* (Fig. 7) è attestato nel corso del XII secolo tra i possedimenti del vescovado di Firenze: nel 1193 il vescovo Pietro vende, al prezzo di 600 lire, tutta la signoria territoriale sul castello, per pagare un debito usurario, all'abate Benedetto del monastero di S. Casciano a Monte Scalari con tutti i beni e «iura et actiones [...] in toto castello de Monte Masso, et eius podio et appenditiis, et in tota curte et districtu»; infine, sono liberati da ogni tipo di giuramento contratto nei confronti del vescovo di Firenze

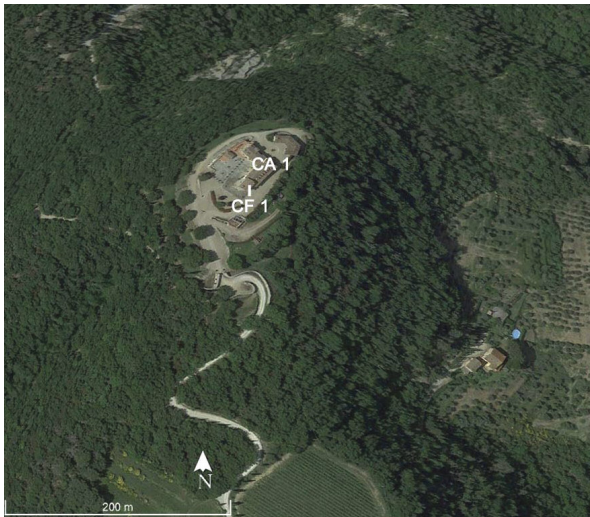


Fig. 7 - Il sito di Montemasso (da Google Earth), con indicate la costruzione principale (CA 1) e la torre (CF 1).

quivi case e chiesa, chiamarono questo luogo Quaratula [...] per distinguere Quarata grande d'Arezzo da questa piccola [...].»

<sup>29</sup> P. PIRILLO *Forme e strutture del popolamento nel contado fiorentino. II. Gli insediamenti fortificati (1280-1380)*, Firenze 2008, 77-78.

«omnes feudatarios, et masnaderos, et homines» della zona<sup>30</sup>. Pochi anni dopo (1198) vengono vendute, sempre all'abate Benedetto, alcune case nel castello di Montemasso dove risulta che quest'ultimo era dotato di un borgo, oggi scomparso.

Alla fine del XII secolo, il monastero di Montescalari entra dunque in possesso, nel giro di pochi anni, di tutti i diritti e dei beni presenti nel sito e nelle parrocchie limitrofe ma già nel corso del Duecento il castello di Montemasso comincia progressivamente ad impoverirsi; le fonti documentarie non registrano più la presenza di un *burgum* esterno alle mura, ma attestano ancora l'esistenza di abitazioni al suo interno. Non sappiamo esattamente quando, ma tra il XIII e gli inizi del XIV secolo, il castello passa in proprietà della famiglia Quaratesi che lo ristruttura, trasformando ciò che restava degli edifici all'interno del circuito murario in una dimora signorile e restaurando la chiesa di S. Salvatore, anch'essa interna alle mura.

Sulla sommità del poggio di Montemasso (Fig. 8) non si conservano però strutture databili al XII o alla prima metà del XIII secolo



Fig. 8 - Montemasso, veduta generale del complesso architettonico dopo i restauri.

<sup>30</sup> ASFi, Diplomatico, *San Vigilio*, 4 agosto 1193, cit. in R. FRANCOVICH, *Geografia storica delle sedi umane. I castelli del contado fiorentino nei secoli XII e XIII*, Firenze 1976, 112.

che possano aiutare nell'indagare le trasformazioni edilizie attestate dalle fonti per questo periodo: lungo le pendici meridionali del poggio, le uniche non scoscese, si conserva una zona pianeggiante, dove probabilmente era situato il borgo. Sulla sommità, spianata, è ancora individuabile il probabile tracciato delle mura di cinta; oggi l'unica struttura edilizia di periodo medievale conservatasi è una casatorre, poi inglobata nelle strutture poderali più tarde (Fig. 9), costruita tra fine XIII e inizi XIV secolo, quando già il sito era entrato a fare parte dei possedimenti che i Quaratesi avevano in zona.

L'edificio turriforme, residenza dei Quaratesi, a pianta quadrangolare e ridotto in altezza<sup>31</sup>, databile tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento, mostra nella porta di accesso, leggermente sopraelevata, e nelle poche aperture originarie presenti, un retaggio di elementi architettonici tipici di costruzioni a carattere militare, inseriti però in



Fig. 9 - Montemasso, particolare della torre nel 1988 (foto M. Casprini).

<sup>31</sup> Prima dei restauri condotti tra gli anni '90 del XX secolo e i primi anni Duemila che ne hanno visto la sopraelevazione di un piano, la torre era conservata per un'altezza di circa 6 m.

un contesto di edilizia residenziale. La lettura stratigrafica degli elevati, condotta in un periodo antecedente l'inizio dei lavori di restauro su due prospetti dell'edificio (prospetti nord ed est), ha permesso di studiarne il paramento murario allo stato 'originario' di conservazione, consentendo così un confronto con il corpo di fabbrica attuale. I tre prospetti visibili esternamente (sud, est e ovest), tutti costruiti in fase, presentano paramenti murari realizzati in corsi orizzontali e paralleli con conci di pietra arenaria (il macigno dei monti del Chianti) non sempre perfettamente squadrati, con angolate ed elementi architettonici risolti in modo accurato con lo stesso materiale lapideo. Il quarto prospetto, a nord, è coperto esternamente dalla fattoria, che gli si appoggia. In origine l'edificio doveva sorgere isolato: nel prospetto nord si apre, infatti, come vedremo, l'originaria porta d'accesso alla torre, sopraelevata rispetto al piano d'uso interno. Oltre alla porta di accesso, la struttura è quasi totalmente priva di aperture originarie, con l'eccezione della finestra USM 8, in parte rifatta e sopraelevata in laterizi (USM 10); la porta secondaria di accesso (USM 24) che si apre sul fianco est, genericamente databile al tardo XIV secolo, non è in fase con la muratura circostante.

La torre presenta due fasi principali: quella riferibile al momento della sua costruzione (fine XIII-XIV secolo) e, forse dopo un periodo di abbandono della struttura<sup>32</sup>, quella legata alle fasi più tarde di riutilizzo come parte di una struttura poderale (XVII-XVIII secolo). Ultima, la fase di restauro datata ai primi anni Duemila, con l'innalzamento di un piano dell'intero corpo di fabbrica.

Il prospetto interno nord (Fig. 10) presenta anch'esso una muratura omogenea in conci squadrati di medie dimensioni di arenaria macigno (USM 7), posti su corsi orizzontali e paralleli; a circa 3,50 m d'altezza, si doveva impostare il solaio del primo piano, come evidenza la presenza di una grande buca pontaiata (USM 3). La muratura, databile tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, è in fase con la porta USM 5, sopraelevata di circa 1 metro rispetto al livello attuale del suolo. L'ingresso, largo 1 m ed alto 2,50 m fino all'imposta del-

<sup>32</sup> M. CASPRINI - S. GUERRINI, *Fonte Santa. Itinerari fra storia arte e ambiente*, An-tella 1989, 206-09.

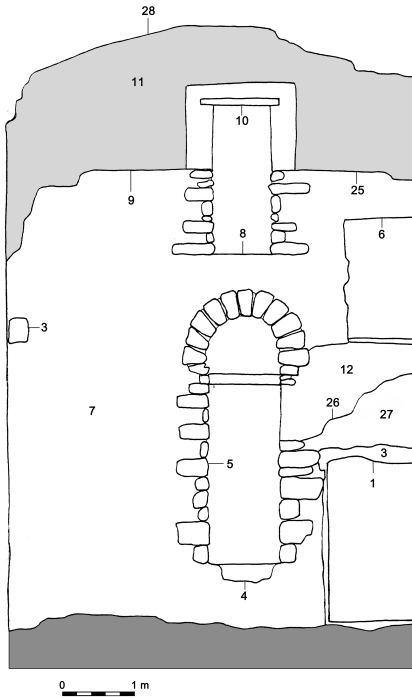


Fig. 10 - Montemasso: rilievo del prospetto interno nord della casatorre (CF 1) con analisi stratigrafica.

l'arco a tutto sesto, presenta gli stipiti e l'archivolto realizzati anch'essi in conci di arenaria macigno, squadrati e spianati a subbia, con una finitura superficiale che nell'arco si differenzia rispetto a quella del pannello murario per una maggiore cura nella resa delle facce a vista dei conci. In asse con USM 5 si apriva, a circa 5 m di altezza, una porta-finestra rettangolare (USM 8), ricostruita a mattoni nella parte superiore durante i recenti restauri. A questa recente attività di restauro va riferita anche la muratura in laterizi (USM 11) che, impostata sopra l'interfaccia di distruzione (USM 9) della sottostante muratura USM 2, presenta, alle estremità, due mensole in macigno di riutilizzo, forse appartenenti alla torre. Ad una fase intermedia, databile genericamente al XVII-XVIII secolo, vanno riferiti invece la maggior parte degli interventi situati nella parte orientale del prospetto: l'apertura di una porta (USM 1) che sfrutta, in funzione di stipite laterale sinistro, la muratura del prospetto est e, al di sopra, una finestra rettangolare (USM 6), per l'apertura della quale è stata par-

zialmente rifatta (USM 12) la porzione superiore dello stipite sinistro di USM 5.

Il prospetto esterno est (Fig. 11) è formato, come già detto, da un tessuto murario in conci squadrati di macigno posti in opera su filari orizzontali e paralleli (USM 22). In prossimità dell'angolo sud-est, la muratura è stata tagliata per l'inserimento di una porta (USM 24), ornata da un architrave triangolare in arenaria macigno: è il secondo ingresso alla struttura, riferibile al tardo XIV secolo. Al XVII-XVIII secolo va invece probabilmente datata la finestra USM 16, coronata da un archivolt in mattoni oggi non più conservato e sostituito da un piccolo architrave triangolare, situata nella parte superiore nord-est del prospetto, tagliata nel muro USM 22 e costruita con il reimpiego di elementi di pietra serena. Alla stessa altezza della finestra USM 16, si nota oggi una seconda apertura, analoga per forma e dimensioni, realizzata durante i recenti restauri al sito. A questa attività



Fig. 11 - Montemasso: analisi stratigrafica del prospetto esterno est della casatorre (CF 1) dopo i restauri: a tratteggio è indicata la quota della parte ricostruita.

va anche attribuito tutto il secondo piano della casatorre (USM 29), ricostruito con materiale e tecnica muraria simili alla parte inferiore del prospetto: vi si aprono al centro due grandi aperture in pietra serena con arco a tutto sesto in mattoni (USM 30 e 31), due piccole prese di luce (USM 32 e 33) e una apertura tamponata in laterizi (USM 35).

Nel corso del XIV secolo i Quaratesi, come già anticipato, acquistarono terre e beni nei territori limitrofi alla città, in particolare, a pochi km di distanza dal castello di Montemasso, nel popolo di Quarate (Fig. 12). Dei beni rimasti in comune ai fratelli Neri, Vanni, Bernardo, Niccolò e Sandro di Simone Quaratesi fa parte «una comunanza d'una torre a Quarata e il trebio a Quarata, comune con tutti i consorti; una casa a piede de la detta torre, comune con Castello di Bernardo e cole rede di Giovanni da Quarata e noi tutti insieme nel cerchiovito de la tore [...]; una casa nella detta torre comune con Castello e chole redi di Cione e noi figlioli di Simone [...]

<sup>33</sup>: si tratta della Torre e del Palagio di Quarate, ancora oggi conservati.


Fig. 12 - Quarate, veduta generale.

<sup>33</sup> ASFi, *Corporazioni religiose soppresse*, 168, n. 134 (S. Bartolomeo a Monte Oliveto), c. 15r.



Fig. 13 - Quarate, la torre del XII secolo.

Nel Trecento la torre (CA2, Fig. 13), databile al XII secolo, doveva mantenere ancora tutta la sua importanza se, adibita ad abitazione, era passata in eredità ai principali esponenti della famiglia Quaratesi.

Del ‘palagio’ di Quarate (CA 1, Fig. 14), come verrà chiamato fin dal secolo seguente il grande edificio signorile situato di fronte alla torre, non si hanno invece notizie precise, ma si accenna soltanto ad «una casa a piede de la detta torre». Inoltre è testimoniata l’esistenza di una piccola cortina muraria, oggi scomparsa, che cingeva l’insieme (il «cerchiovito de la tore») e che, nel lato più esposto, era rinforzata da un fossato.



Fig. 14 - Il sito di Quarate con indicazione dei corpi di fabbrica (da Google Earth).

Leggermente disassato rispetto a queste due costruzioni, si trova l’oratorio (Fig. 15), anch’esso trecentesco, dedicato in origine a S. Michele Arcangelo (CA 3), databile alla metà circa del XIV secolo, quando i Quaratesi, proprietari del sito, ristrutturarono l’intero complesso<sup>34</sup>. È interessante notare come agli inizi del Trecento, anche il possesso di una cappella tra i propri investimenti fondiari era considerato un elemento di prestigio, un altro di quei *mores nobilium* riproposti in forme (anche) architettoniche, sebbene parzialmente

<sup>34</sup> Fu sconsecrato alla fine del XIX secolo e nel 1884 vi furono riesumate le salme sepolte all’interno; attualmente è noto come oratorio di San Giuliano (CASPRINI GUERRINI, *Fonte Santa*, 199).



Fig. 15 - Quarate, l'oratorio.

reinterpretate nella sostanza. In quasi tutti i *castra* presenti sul territorio, infatti, acquistati in blocco e trasformati in residenze ‘da signore’ fin dal pieno Duecento, era presente un luogo di culto, come nel già nominato *castellare* di Baroncelli. A tale modello di riferimento si possono ricondurre – viste le sempre maggiori difficoltà nel trovare una chiesa da restaurare nel territorio ripolese, oggetto come noto di vasti investimenti fondiari privati almeno dal pieno Duecento – le iniziative volte a costruire *ex novo* le cappelle delle ‘nuove’ dimore signorili, come nel caso di Quarate o, sempre nel territorio di Ripoli, del ‘palagio’ delle Tavernucole con il vicino oratorio di S. Caterina, centro dei possessi fondiari degli Alberti<sup>35</sup>.

L'oratorio, con la residenza signorile e la torre, rimase proprietà dei Quaratesi fino al 1534 quando tutto il sito fu venduto ai Bardi Serzelli; passato ai Bartolini, fu acquistato nell'Ottocento dalla famiglia Viviani Della Robbia che ne è ancora in possesso.

<sup>35</sup> CAUSARANO, *Trasformazioni dell'habitat*, 114-26. Sulle cappelle famigliari nel territorio di Ripoli, si veda I. CHABOT - P. PIRILLO, «Onore e fama della famiglia»: gli Alberti e l'oratorio di Santa Caterina a Rimezzano, in *L'Oratorio di Santa Caterina all'Antella e i suoi pittori*, a cura di A. TARTUFERI, Firenze 2009, 23-25.



Fig. 16 - Quarate, la residenza signorile (il Palagio).

L'edificio principale (Fig. 16), il c.d. Palagio (CA 1), è una costruzione di imponenti dimensioni, formata da due corpi di fabbrica a pianta rettangolare (CF 2 e CF 3) che delimitano una corte centrale, e da una torre laterale più antica (CF 1), scapezzata (6, 10 x 6,10 m.) (Fig. 14). La residenza signorile è caratterizzata da un cortile interno da cui parte un camminamento che si snoda attorno al perimetro della corte, la cui funzione originaria era forse quella di collegare le due ali dell'edificio (CF 1 e CF 3 da un lato, CF 2 dall'altro). Tale percorso giunge fino ad una loggia, più tarda, situata alla sinistra dell'arco di accesso, a fronteggiare delle scalinate esterne. Il regolare impianto planimetrico del complesso architettonico è concluso, nell'angolo nord-ovest, dalla torre scapezzata (7 x 7 m) costruita in arenaria (CF 1).

Tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo la struttura fu in parte rifatta: a sud il muro perimetrale fu rialzato (l'attuale secondo piano) e la parte inferiore del prospetto ovest fu restaurata e dotata di un grande portale di accesso (USM 2). Il complesso architettonico mostra, nei prospetti nord e est, corpi di fabbrica aggiunti (CF 4, 5 e 6) tra tardo rinascimento ed età moderna: il CF 6, cinquecentesco, chiude a est l'edificio, mentre il CF 4 è attribuibile ad un periodo precedente, presumibilmente databile al XV secolo. Il prospetto ovest

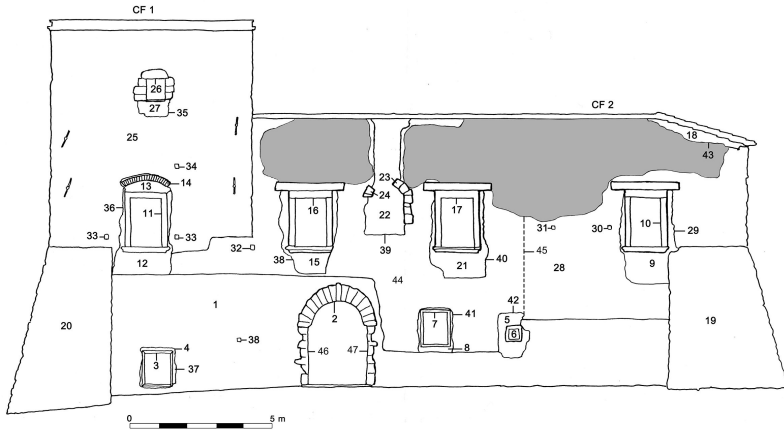


Fig. 17 - Quarate: analisi stratigrafica del prospetto ovest della residenza signorile.

(Fig. 17) evidenzia invece i caratteri originali della struttura: l'edificio turriforme, di grandi dimensioni (CF 1), è affiancato sul lato sud da un corpo di fabbrica a pianta rettangolare, di epoca trecentesca (CF 2) che, insieme al CF 3, databile alla stessa epoca, crea l'ampia corte interna. Nel CF 1 è riconoscibile ciò che resta dell'originaria residenza signorile, una casatorre databile per impianto volumetrico e tipologia muraria al XIII secolo, oggi scapitozzata, poi trasformata in una residenza più ampia, un palazzo, grazie all'aggiunta del CF 2 che dette al complesso una volumetria declinata non più in verticale ma in orizzontale. Nel Cinquecento il palazzo trecentesco fu rinforzato, nei prospetti ovest e sud, con l'aggiunta di contrafforti esterni a scarpa, costruiti in appoggio all'edificio. La loro realizzazione va probabilmente inquadrata nella volontà di abbellire la residenza di famiglia con le caratteristiche tipiche del fortilizio medievale<sup>36</sup>, oltre che nel garantire maggiore stabilità all'intera struttura. È invece da riferire al XVII secolo l'apertura di una serie di finestre rettangolari, con stipiti in pietra serena, poste ad intervalli regolari sul lato ovest e sud del complesso architettonico.

<sup>36</sup> Le caratteristiche difensive del sito erano già state rimarcate da Castello di Piero di Bernardo Quaratesi nel 1427 quando dichiara tra i suoi possessi «uno palagio fatto a forteza cho torre alta» (ASFi, *Catasto*, 64, c. 31v).

#### 4. *Brevi note conclusive*

Nelle campagne comprese entro un raggio di poche miglia dalle mura urbane, il rapporto con Firenze si coglie già dalla metà del XII secolo, quando questi territori diventano una sorta di «anello intermedio tra la *civitas* propriamente detta e l'intero Contado, il punto di snodo di una rete che comprendeva il mondo cittadino e quello contadino»<sup>37</sup>. Nel corso del XIII secolo l'influenza della città, tramite il controllo politico, sociale ed economico sul territorio circostante, non fece che aumentare, provocando una massiccia ristrutturazione dell'intero assetto territoriale in funzione cittadina e determinando, di fatto, un macroscopico processo di decastellamento degli antichi *castra* presenti sul territorio che, da proprietà, ancora agli inizi del Duecento, di antiche famiglie appartenenti all'aristocrazia minore, diventate cittadine, passano, in meno di un secolo, in possesso alle più influenti famiglie fiorentine di mercanti e banchieri.

Proprio il momento del 'passaggio di proprietà', là dove attestato dalle fonti documentarie, mostra l'importanza degli investimenti dei capitali cittadini nelle trasformazioni edilizie subite dagli antichi insediamenti fortificati e dalle campagne circostanti<sup>38</sup>, all'interno di un paesaggio stratificato e complesso, ormai profondamente urbanizzato.

Assistiamo dunque ad una chiara concomitanza tra la crisi delle numerose strutture castrali presenti nell'area ripolese e i processi di consolidamento del potere cittadino nello stesso territorio, ben rappresentati dal moltiplicarsi di strutture residenziali di campagna: in seno alla committenza signorile di matrice urbana, inoltre, si vanno introducendo progressivamente canoni costruttivi e modelli culturali nuovi che, in ambito rurale, trovano piena espressione nei diversi tipi di dimora rurale attestati nel territorio (casatorre, 'palagio', fortilizio).

<sup>37</sup> P. PIRILLO, *Introduzione*, in *Alle porte di Firenze*, 10.

<sup>38</sup> Le zone pianeggianti che circondano Firenze, in particolare, erano percepite come un vero e proprio prolungamento della città: il piano di Ripoli e le zone limitrofe, divennero così il luogo della produzione agricola specializzata, uno dei 'giardini' di Firenze, come descritto da Giovanni Villani e dai cronisti del tempo.

Il processo di 'urbanizzazione' delle campagne fiorentine più vicine alla città contraddistinte – già alla metà del XII secolo – dall'influenza politica, economica e sociale della vicina città di Firenze provocò una massiccia ristrutturazione dell'intero assetto territoriale. Le dinamiche di tale processo sono evidenziate dal precoce e dilagante fenomeno di decastellamento e dal successivo riutilizzo degli antichi *castra* realizzati tramite lo sviluppo di nuove tipologie di edilizia signorile, a vantaggio della classe dirigente cittadina: casetorri, 'palagi', *fortilitia* che si affiancarono agli antichi *castra* e, in breve tempo, si sostituirono ad essi.

*The process of 'urbanisation' of the Florentine countryside closest to the city, marked since the mid 12th century by the political, economic and social influence of the nearby city of Florence, provoked a massive restructuring of the entire territorial structure. The dynamics of this process are highlighted by the precocious and rampant phenomenon of decastellation and the subsequent reuse of the ancient castra realised through the development of new types of buildings for the benefit of the city's ruling class: tower houses, 'palagi' (mansions), fortilitia that flanked the ancient castra and, in a short time, replaced them.*

Articolo presentato nell'aprile 2024. Pubblicato online a giugno 2024.

© 2024 dall'autore/i; licenziatario Peloro. Rivista del dottorato in scienze umanistiche, Messina, Italia

Questo articolo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative

Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0

Peloro. Rivista del dottorato in scienze umanistiche, Anno IX, 1 - 2024

DOI: 10.13129/2499-8923/2024/1/4240



GIORGIO FORNI

## SGUARDI DAL PASSATO SUL FEMMINICIDIO\*

Nel 1537 Giulia Orsini cadde in sospetto di adulterio e il 15 novembre di quell'anno fu fatta strangolare per ordine del marito Pietro Antonio Sanseverino principe di Bisignano, il quale fece uccidere pure il presunto amante e poi uccise i sicari di cui si era servito, pagando al Viceré un'ammenda di trentamila ducati. Ancora nel primo Cinquecento, in ambito aristocratico il femminicidio era un evento regolato da precise norme di condotta che ne facevano un'azione espunta dal discorso pubblico e confinata nel silenzio degli uffici giudiziari, ma socialmente ammessa e giuridicamente legittima, o quanto meno regolarizzabile con il pagamento di una multa. Era una procedura fredda, per interposta persona, premeditata senza passione o rabbia al fine di preservare la purezza del lignaggio familiare.

Se ci si sposta però a fine Cinquecento, non pare difficile rendersi conto che qualcosa stava cambiando. Un caso che ebbe subito ampia risonanza riguarda la condotta di Carlo Gesualdo principe di Venosa, forse il musicista più audace e più geniale della sua epoca. Proprio l'insolita esplosione di rabbia che contraddistingue quel femminicidio ha fatto in modo che disponessimo di dettagliati resoconti dell'episodio. È la notte del 16 ottobre 1590 quando Gesualdo irrompe nella stanza della moglie Maria d'Avalos assieme a una «truppa» di parenti e servitori «tutti armati», ma non permette che sia un sottoposto a commettere l'omicidio dei due aristocratici e lo compie di propria mano: è lui ad abbattere «con un calcio la porta della ca-

\* Si pubblica una prima versione dell'intervento presentato al convegno *Horizon Seeds – Sguardi diversi sulla realtà: spazio letterario, sociale, giuridico e virtuale* (Bari, 17-18 giugno 2024).

mera», a entrarvi «tutto furibondo» con l'intera scorta, a trovare la moglie «nuda in letto» addormentata tra le braccia del duca Ferrante Carafa e a pugarli entrambi «prima che li sonnacchiosi potessero rifiutare». Nei resoconti si insiste sulle urla rabbiose di Gesualdo e sulla sua violenza sanguinaria che lo spinge a colpire a più riprese il corpo della moglie quando crede che non sia ancora morta. Poco tempo dopo Gesualdo, pur assolto dal tribunale di Napoli, si ritirerà nel suo remoto castello sui monti dell'Irpinia sprofondando nell'abbattimento e nella cupa malinconia di una colpa incancellabile.

Che cos'era accaduto? Fin dal primo Cinquecento la cultura rinascimentale aveva ampiamente dibattuto sul ruolo e l'eccellenza della donna e sul valore educativo e spirituale dell'amore. Non solo è l'epoca dei trattati d'amore ispirati all'idealismo neoplatonico, ma anche del libretto *Della eccellenza e dignità delle donne* di Galeazzo Flavio Capra, del *De nobilitate et præcellentia fæminei sexus* di Agrippa von Nettesheim, del quarto libro del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione tutto dedicato alla «donna di palazzo», o del dialogo erasmiano tra un vecchio misogino e un giovane femminista in apertura dell'*Examen omnium syruporum* del medico e botanico ferrarese Antonio Musa Brasavola<sup>1</sup>. Agli inizi del Cinquecento una nuova generazione di salda educazione umanistica proclamava l'esigenza di un radicale rinnovamento dei costumi e la spinta di quell'accesa polemica culturale a favore delle donne non sarebbe mai svanita completamente neppure nel quadro del severo disciplinamento della vita civile e morale promosso dall'autorità ecclesiastica durante e dopo il Concilio di Trento. Nel tardo Cinquecento, proprio il tentativo di un più stretto controllo delle coscienze e dei comportamenti avrebbe condotto non soltanto a un'oculata sorveglianza sulla regolarità delle pratiche religiose e su ogni aspetto dell'attività artistica e intellettuale, ma anche a una formalizzazione giuridica dell'istituto familiare per escludere l'esercizio della giustizia privata e lo *ius occidendi* del marito e per stabilire le forme legittime del suo potere correttivo sulla moglie. Era una riflessione normativa in cui al riformismo umanistico

<sup>1</sup> Vd. F. BACCHELLI, *Antonio Musa Brasavola archiatra di Ercole II duca di Ferrara*, «Micrologus», 16 (2008), 327-46, in part. 336-37.

si sovrapponeva un rigido moralismo cristiano, in un'ottica di moderazione degli eccessi di violenza all'interno della famiglia. E sono gli anni in cui le autorità religiose fondano le prime case rifugio per donne maltrattate con la duplice finalità di sottrarle alle sevizie e al femminicidio e insieme di rieducare le mogli più indocili e irrequiete alla subordinazione rispettosa e riconoscente al predominio indiscutibile del capofamiglia<sup>2</sup>. A fronte di un panorama così articolato e molteplice che divide le due date del 1537 e del 1590, vorrei tuttavia limitarmi qui a considerare un libro di grande successo per tutto il Cinquecento come l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto.

Alla fine del IV canto del *Furioso* una fanciulla di ceto subalterno sta per essere uccisa fra i silenzi solitari di una foresta e così il narratore commenta l'episodio nel proemio del canto successivo:

Tutti gli altri animai che sono in terra,  
o che vivon quieti e stanno in pace,  
o se vengono a rissa e si fan guerra,  
alla femina il maschio non la face:  
l'orsa con l'orso al bosco sicura erra,  
la leonessa appresso il leon giace;  
col lupo vive la lupa sicura,  
né la iuvenca ha del torel paura.

Ch'abominevol peste, che Megera  
è venuta a turbar gli umani petti?  
che si sente il marito e la mogliera  
sempre garrir d'ingiuriosi detti,  
stracciar la faccia e far livida e nera,  
bagnar di pianto i geniali letti;  
e non di pianto sol, ma alcuna volta  
di sangue gli ha bagnati l'ira stolta.

Parmi non sol gran mal, ma che l'uom faccia  
contra natura e sia di Dio ribello,  
che s'induce a percuotere la faccia  
di bella donna, o romperle un capello:  
ma chi le dà veneno, o chi le caccia

<sup>2</sup> Vd. ad esempio GABRIELE PALEOTTI, *De loco instituendo ad custodiam mulierum divertentium a maritis*, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 89-1, fasc. 2.

l'alma del corpo con laccio o coltello,  
 ch'uomo sia quel non crederò in eterno,  
 ma in vista umana un spirto de l'inferno<sup>3</sup>.

È questo un fondamentale punto di partenza: la violenza sulle donne non può essere considerata un fenomeno di natura giacché tutti gli animali «se vengono a rissa e si fan guerra, | alla femina il maschio non la face». Per Ariosto quella violenza è invece un fatto di cultura, una disumanità tutta umana, un atto «contra natura» reso possibile, come suo esito estremo, da un sistema della disegualianza, da una «legge disuguale».

Di recente, il 20 gennaio 2024, Lorenza Pieri e Michela Volante hanno pubblicato sul giornale «Il Post» un intervento intitolato *Storia tossica della letteratura italiana* per denunciare il «sessismo» e i «pregiudizi di genere» che vengono veicolati a scuola «attraverso la letteratura»: i grandi testi del passato tramanderebbero infatti, secondo le due giornaliste, «una ‘cultura sentimentale’ maschile, specchio del tempo in cui è nata, ma inevitabilmente anche modello per il tempo successivo»<sup>4</sup>.

A fronte di tale denuncia, ci si potrebbe anzitutto chiedere se davvero leggiamo bene quei testi così distanti dal nostro presente, e se essi promuovono davvero stereotipi sessisti in quanto costituiscono il semplice «specchio» di una società arretrata e diseguale, o se piuttosto non siamo noi ad applicare schemi di lettura assai più recenti e ormai desueti che derivano dall'involuzione culturale e civile della prima metà del Novecento e poi dalle persistenti continuità tra Fascismo e Repubblica. Solo nel 1945 il voto veniva esteso alle donne. Al 1968 risale l'abrogazione del reato di adulterio che riguardava allora esclusivamente le donne. Del 1970 è la legge sul divorzio confermata nel 1974 dal fallimento del referendum abrogativo. Del 1978 è la legge

<sup>3</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, introduzione e commento di E. BIGI, a cura di C. ZAMPESE, indici di P. FLORIANI, Milano 2018, 195-96 (V, 1-3). Con minime varianti il brano figurava già nella prima edizione del 1516 = A, V, 1-3.

<sup>4</sup> L. PIERI - M. VOLANTE, *Storia tossica della letteratura italiana*, «Il Post», 20 gennaio 2024, disponibile all'indirizzo web [www.ilpost.it/2024/01/20/storia-tossica-della-letteratura-italiana/](http://www.ilpost.it/2024/01/20/storia-tossica-della-letteratura-italiana/).

194 sull'aborto che arrivava dopo un decennio di *self-help*, cioè di autorganizzazione femminista illegale dell'interruzione di gravidanza. Nel 1981 veniva poi abolito il delitto d'onore e l'infanticidio per onore di prole illegittima: l'attenuante era valida solo se il bambino era nato da meno di sei giorni e non era ancora iscritto nei registri dell'anagrafe. Sempre nel 1981 veniva anche abolito il matrimonio riparatore in seguito a uno stupro. E soltanto nel 1996 lo stupro veniva ridefinito come reato contro la persona e non più come reato generico contro la moralità pubblica.

Insomma, sono *tossiche* le opere letterarie del passato, o è *tossico* il modo convenzionale e banalizzante con cui troppe volte oggi continuiamo a leggerle e a spiegarle? C'è voluta la rivolta *hippie* degli anni Sessanta per arrivare ad abolire il reato solo femminile di adulterio, ma già Castiglione e Ariosto avevano denunciato quella «legge disuguale» che rendeva l'adulterio, come si legge nel *Cortegiano*, un vanto per gli uomini e un «obbrobrio» e una «vergogna» per le donne<sup>5</sup>.

Nel IV canto del *Furioso* la principessa Ginevra è falsamente accusata di aver avuto rapporti sessuali al di fuori del matrimonio e viene condannata a morte se non si presenterà un cavaliere che prenda le sue difese sconfiggendo in duello il suo accusatore. Così, dopo aver appreso la notizia, Rinaldo assume subito l'impresa, e non perché sia a conoscenza della verità, ma solo in nome dell'egualianza dei sessi. Nel *Furioso* non vi sono personaggi senza difetti e Ariosto cerca di rappresentare tutti i punti di vista possibili perché chi legge deve effettuare una scelta tra diversi modelli di comportamento e attitudini di vita. Rinaldo è, per così dire, il tipo dell'*uomo femminista*, pragmatico, generoso, ma con un'ombra di ambiguità libertina nelle sue motivazioni:

Pensò Rinaldo alquanto, e poi rispose:  
 – Una donzella dunque de' morire  
 perché lasciò sfogar ne l'amorose  
 sue braccia al suo amator tanto desire?  
 Sia maladetto chi tal legge pose,

<sup>5</sup> Vd. BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. CARNAZZI, introduzione di S. BATTAGLIA, Milano 1987, 196 (II, 90).

e maladetto chi la può patire!  
Debitamente muore una crudele,  
non chi dà vita al suo amator fedele.

E qui Rinaldo mostra anche i suoi limiti: bisogna condannare a morte le donne che non si concedono, dice, e non quelle che si concedono. Ma al cavaliere non importa quale sia la verità:

Sia vero o falso che Ginevra tolto  
s'abbia il suo amante, io non riguardo a questo:  
d'averlo fatto la loderei molto,  
quando non fosse stato manifesto.  
[...]

Non vo' già dir ch'ella non l'abbia fatto;  
che nol sappiendo, il falso dir potrei:  
dirò ben che non de' per simil atto  
punizion cadere alcuna in lei;  
e dirò che fu ingiusto o che fu matto  
chi fece prima li statuti rei;  
e come iniqui rivocar si denno,  
e nuova legge far con miglior senno.

Rinaldo invoca l'abolizione del reato di adulterio che sarà abrogato solo nel 1968 e giustifica tale richiesta in nome della parità dei sessi:

S'un medesimo ardor, s'un disir pare  
inchina e sforza l'uno e l'altro sesso  
a quel suave fin d'amor, che pare  
all'ignorante vulgo un grave eccesso;  
perché si de' punir donna o biasmare,  
che con uno o più d'uno abbia commesso  
quel che l'uom fa con quante n'ha appetito,  
e lodato ne va, non che impunito?

Son fatti in questa legge disuguale  
veramente alle donne espressi torti;  
e spero in Dio mostrar che gli è gran male  
che tanto lungamente si comporti<sup>6</sup>. –

<sup>6</sup> ARIOSTO, *Orlando furioso*, 192-93 (IV, 63-67). Con poche varianti il brano figurava già nella prima edizione del 1516 = A, IV, 63-67. Per le fonti umanistiche del

Sono episodi del *Furioso* che di solito non figurano nel canone antologico dei manuali scolastici. Vi compare invece invariabilmente il racconto della follia di Orlando che secondo Lorenza Pieri e Michela Volante rappresenta «una gamma di reazioni che oggi sarebbero annoverate come gravi patologie psichiatriche». Così le due giornaliste riassumono l'episodio, fraintendendo il valore critico e ironico di quel racconto:

Orlando passa gli stadi psicotici della negazione della realtà e dell'autoinganno, accusa terzi immaginari che vogliono «infamare il nome della sua donna», poi si dispera, piange e si lascia andare a una furia cieca, devastando tutto quello che trova fino a spogliarsi delle armi, perché «tradito» anche nell'onore di cavaliere. [...] È una follia distruttrice considerata legittima perché scatenata dalla gelosia<sup>7</sup>.

Davvero Ariosto considera «legittima» la follia di Orlando in quanto dipende da una crisi di gelosia? O quel racconto al centro del poema ha tutt'altro significato? Per trovare una risposta, occorre anzitutto riconoscere che siamo abituati a leggere l'episodio della follia di Orlando separandolo dalla sua premessa e dal suo epilogo: il sogno di Orlando nell'VIII canto e il mancato femminicidio di Angelica da parte di Orlando pazzo nel XXIX canto.

Nel suo saggio su *Orlando insonniato*, Silvia Longhi ha dimostrato che il sogno angoscioso di Orlando non è soltanto una forma di premonizione di eventi futuri sull'esempio della tradizione classica, ma l'improvvisa «tempesta» che in quel sogno spaventa Orlando e gli sottrae Angelica rappresenta anche la parte in ombra dell'eroe, i suoi impulsi negati e inconsapevoli dietro l'idealizzazione cosciente e semplicistica dei suoi sentimenti<sup>8</sup>. Orlando stesso è la «tempesta» che distrugge il luogo primaverile dell'amore.

Non v'è dubbio che nel *Furioso* il femminicidio appaia anzitutto come culmine della diseguaglianza fra i sessi denunciata in tanti luo-

discorso di Rinaldo, vd. G. SAVARESE, *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Roma 1984, 39-52.

<sup>7</sup> PIERI - VOLANTE, *Storia tossica della letteratura italiana*.

<sup>8</sup> Vd. S. LONGHI, *Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milano 1990.

ghi del poema, ma tale diseguaglianza a volte risulta evidente e a volte resta implicita e inavvertita. Rinaldo è un cavaliere accomodante, ironico, pragmatico: talora si accorge di certe diseguaglianze e le contrasta, talora non se ne preoccupa affatto e al principio insegue Angelica con la sola volontà di ridurla in suo potere. Orlando invece è un idealista, non vuole sentire cose brutte e non ama parlare di sé: «Orlando a far l'opre virtuose, | più che a narrarle poi, sempre era pronto»<sup>9</sup>. È un uomo sicuro di sé, possessivo, che non si guarda dentro e non capisce l'aggressività e la «tempesta» che lo domina senza che se ne renda conto. Quando è folle, salta addosso ad Angelica e per un soffio non la uccide. La sua follia non può essere «considerata legittima»: in essa vi è una domanda, un problema o, se si vuole, una sfida a chi legge formulata in modo ironico perché anche chi racconta non è una figura neutra, ma appartiene all'universo maschile. Così il narratore, che non va confuso con l'autore, si lascia trasportare anch'egli da un impeto misogino nel commentare i gesti omicidi del folle Orlando che s'impossessa e uccide la cavalla di Angelica mentre la donna riesce a scomparire mettendo in bocca l'anello magico:

Avrebbe così fatto, o poco manco,  
 alla sua donna, se non s'ascondea;  
 perché non discernea il nero dal bianco,  
 e di giovar, nocendo, si credea.  
 Deh maledetto sia l'anello et anco  
 il cavallier che dato le l'avea!  
 che se non era, avrebbe Orlando fatto  
 di sé vendetta e di mill'altri a un tratto.

Né questa sola, ma fosser pur state  
 in man d'Orlando quante oggi ne sono;  
 ch'ad ogni modo tutte sono ingrate,  
 né si trova tra loro oncia di buono<sup>10</sup>.

È il finale del canto e il successivo inizia con le scuse del narratore avvilito e dispiaciuto di avere augurato la morte all'intero genere

<sup>9</sup> ARIOSTO, *Orlando furioso*, 388 (XI, 81 = A, IX, 8).

<sup>10</sup> *Ibid.*, 979-80 (XXIX, 73-74 = A, XXVII, 73-74).

femminile. Che cosa ho mai detto! «Lasso! io mi doglio e affliggo invan di quanto / dissi per ira al fin de l'altro canto»<sup>11</sup>. Nel *Furioso* il narratore fa tante dichiarazioni a favore delle donne, ma poi si lascia prendere in certi casi da un moto di rabbia misogina. Ariosto vuol fare vedere che gli uomini a parole sono capaci, per così dire, di *essere femministi*, ma poi le motivazioni che hanno, e di cui magari non si rendono conto, possono essere le più diverse e le più inconfessabili. Nell'epica cavalleresca Orlando figura sempre come il migliore e il più saggio degli uomini, ma qui è anche un potenziale assassino della donna che ama, «cosa non detta in prosa mai né in rima»<sup>12</sup>. Non appena si procede ad allineare, per un principio di equivalenza, la bufera impetuosa del sogno, la discesa nella follia e il mancato femminicidio, si vede bene come Orlando, che nel caso di Olimpia e di Isabella si mostra sempre pronto a difendere giovani donne in difficoltà, di fronte ad Angelica non sia affatto consapevole di sé né della propria aggressività latente, al punto che crede di «giovar, nocendo» mentre in realtà non distingue «il nero dal bianco». Insomma, anche il migliore degli uomini può arrivare al femminicidio se non sa vivere in contatto costante e consapevole con le proprie emozioni.

Come potremmo tradurre al presente una simile invenzione narrativa? Ognuno di noi cresce e si forma in una società che diffonde a piene mani discriminazione di genere, nelle parole, nelle immagini, nei gesti, nelle allusioni, a scuola, sul lavoro. Nessun uomo se ne libera se non mettendosi in dubbio attraverso un percorso critico e una continua sperimentazione di sé.

Per Ariosto, lo abbiamo visto, la violenza sulle donne non è un dato di natura, ma l'esito estremo di una cultura asimmetrica e iniqua. Non si tratta di episodi isolati, ma di effetti sistemici generati dalla diseguaglianza. Allora, solo il capovolgimento ironico degli stereotipi di genere può condurre l'uomo a una presa di coscienza critica dei propri impulsi e dei propri comportamenti. Per questo Ariosto insiste sul fatto che la cultura del suo tempo è ancora una cultura tutta al

<sup>11</sup> ARIOSTO, *Orlando furioso*, 981 (XXX, 1 = A, XXVIII, 1).

<sup>12</sup> *Ibid.*, 92 (I, 2 = A, I, 2).

maschile che marginalizza e ostacola l'eccellenza delle donne e il rispetto che è loro dovuto. Lo dichiara ad esempio nel proemio del XX canto:

Le donne antique hanno mirabil cose  
 fatto ne l'arme e ne le sacre muse;  
 e di lor opre belle e gloriose  
 gran lume in tutto il mondo si diffuse.  
 Arpalice e Camilla son famose,  
 perché in battaglia erano esperte et use;  
 Safo e Corinna, perché furon dotte,  
 splendono illustri, e mai non veggon notte.

Le donne son venute in eccellenza  
 di ciascun'arte ove hanno posto cura;  
 e qualunque all'istorie abbia avvertenza,  
 ne sente ancor la fama non oscura.  
 Se 'l mondo n'è gran tempo stato senza,  
 non però sempre il mal influsso dura;  
 e forse ascosi han lor debiti onori  
 l'invidia o il non saper degli scrittori.

Anche gli uomini di cultura, per invidia o per ignoranza, tendono a sminuire e a nascondere i meriti delle donne, ma è venuto ormai il tempo che esse diventino protagoniste e cambino le cose contestando loro stesse le «odiose lingue» che le denigrano:

Ben mi par di veder ch'al secol nostro  
 tanta virtù fra belle donne emerga,  
 che può dare opra a carte et ad inchiostro,  
 perché nei futuri anni si disperga,  
 e perché, odiose lingue, il mal dir vostro  
 con vostra eterna infamia si sommerga<sup>13</sup>.

Anche nel proemio del XXXVII canto Ariosto invita le donne a non attendere che siano gli uomini a elogiarle, ma a fare da sé: «et oltre a questi et altri ch'oggi avete, | che v'hanno dato gloria e ve la

<sup>13</sup> ARIOSTO, *Orlando furioso*, 667-68 (XX, 1-3 = A, XVIII, 1-3).

danno, | voi per voi stesse dar ve la potete»<sup>14</sup>. E il «voi per voi stesse» di Ariosto risponde a una situazione di disparità che ci riguarda ancora se nella loro *Storia tossica della letteratura italiana* Lorenza Pieri e Michela Volante osservano che nella scuola «le scrittrici sono assenti o relegate al di fuori del ‘canone’». Ora, che un uomo del Rinascimento e due giornaliste contemporanee giungano alle medesime conclusioni, può rendere evidente quanto poco si siano trasformate le strutture culturali della nostra società e in quale modo riduttivo e fuorviante continuiamo a leggere i grandi testi del passato, che sono sì dietro di noi, ma per certi aspetti sono forse più avanti della nostra presunta modernità e del nostro apparente, incerto progresso. Per Ariosto la violenza di genere si combatte con l’utopia critica dell’immaginazione letteraria che può costituire lo strumento più efficace, se la si mette davvero al centro della vita civile, per educare una nuova sensibilità e una più acuta consapevolezza di sé.

Vi è in ciò anche una lezione di metodo: non si tratta solo di leggere le opere letterarie di tempi lontani dal nostro per avere un’immagine più vivida del passato, ma anche e soprattutto per aprire porte che permettano di scrutare a fondo nel nostro presente e nel nostro avvenire.

Per concludere, vorrei allora cedere la parola a una studiosa acuta e originale del Rinascimento come Catherine Belsey:

History is always in practice a reading of the past. We make a narrative out of the available ‘documents’, the written texts (and maps and buildings and suits of armour) we interpret in order to produce a knowledge of a world which is no longer present. And yet it is always from the present that we produce this knowledge: from the present in the sense that it is only from what is still extant, still available, that we make it; and from the present in the sense that we make it out of an understanding formed by the present. We bring what we know now to bear on what remains from the past to produce an intelligible history.

La storia è praticamente sempre una lettura del passato. Noi creiamo un racconto dai ‘documenti’ disponibili, dai testi scritti (e dalle mappe, dagli edifici e dalle

<sup>14</sup> ARIOSTO, *Orlando furioso*, 1189 (XXXVII, 14). L’intero canto XXXVII è aggiunto nell’edizione del 1532.

armature), che interpretiamo per produrre la conoscenza di un mondo che non c'è più. Eppure è sempre partendo dal presente che produciamo questa conoscenza: dal presente nel senso che la creiamo solo da ciò che è tuttora esistente e disponibile; e dal presente nel senso che noi la creiamo per mezzo di una comprensione formata nel nostro presente. Trasferiamo la nostra conoscenza attuale su quello che rimane del passato per produrre una storia intelligibile<sup>15</sup>.

Insegnare a leggere letteratura vuol dire anche portare i problemi e le contraddizioni del nostro presente dentro i testi del passato. È quella dimensione che la Belsey chiama «the practice of criticism», l'«esercizio della critica», e che già Baudelaire poneva a fondamento del compito di essere liberi nel suo saggio *Che cos'è la critica?*:

Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.

Perché sia giusta, cioè perché abbia la sua ragion d'essere, la critica deve essere parziale, appassionata, politica, vale a dire condotta da un punto di vista esclusivo, ma tale da aprire il più ampio degli orizzonti<sup>16</sup>.

In conclusione, ancora oggi avremmo bisogno di sguardi diversi sul passato che allarghino l'orizzonte della nostra vita sociale ancora gravato da diseguaglianze e da pregiudizi.

È possibile uno sguardo diverso sui testi del nostro passato? Si può leggere l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto a partire dal fenomeno odierno del femminicidio? Davvero Ariosto ritiene giustificabile la follia di Orlando soltanto perché deriva da una crisi di gelosia? Oppure quel racconto al centro del poema ha tutt'altro significato e andrebbe letto anche in rapporto al mancato femminicidio di Angelica da parte di Orlando pazzo? Il saggio rilegge alcuni episodi dell'*Orlando furioso* come tracce indicative per delineare il mutamento della sensibilità rinascimentale verso il femminicidio.

<sup>15</sup> C. BELSEY, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, London and New York 1985, 1 (la traduzione è dell'autore).

<sup>16</sup> Vd. CH. BAUDELAIRE, *Œuvres*, Texte établi et annoté par Y. G. LE DANTEC, Paris 1951, 600, e ID., *Scritti sull'arte*, traduzione di G. GUGLIELMI - E. RAIMONDI, Torino 1981, 57.

*Is it possible to view the texts of our past from a different perspective? Can Ludovico Ariosto's Orlando Furioso be read in the context of today's phenomenon of femicide? Does Ariosto really consider Orlando's madness justifiable solely because it stems from a crisis of jealousy? Or does that central story of the poem have an entirely different meaning and should it also be read in relation to Orlando's failure to commit femicide against Angelica during his madness? This essay reinterprets specific episodes of Orlando Furioso as traces to outline the changing Renaissance sensibility towards femicide.*



IRENE CALABRÒ

## L'ESTETICA DEL COLORE IN PETER SLOTERDIJK

1. *Tonalità*

Nel 2022, per i tipi di Suhrkamp Verlag appare *Wer noch kein Grau gedacht hat: Eine Farbenlehre* di Peter Sloterdijk<sup>1</sup>; nel 2023 viene pubblicata, da Marsilio, la traduzione italiana del testo, con il titolo *Grigio. Il colore della contemporaneità*<sup>2</sup>. Il titolo italiano restituisce la posta in gioco del testo di Sloterdijk, ossia l'innalzare quel colore-non-colore al rango di sfumatura tesa a esprimere l'imprendibilità del contemporaneo in quanto categoria storico-filosofica. Tuttavia, il titolo originale, che letteralmente si può tradurre *Chi non ha ancora pensato il grigio. Una dottrina dei colori*<sup>3</sup>, sembra racchiudere l'intento più squisitamente estetico del testo: pensare il grigio permetterebbe, infatti, di costruire una dottrina dei colori in grado di aprire a una comprensione *tonale* della contemporaneità. In effetti, nella costruzione della dottrina dei colori di Sloterdijk sembra opportuno parlare di tonalità più che di cromaticità: come se nella tonalità dei colori e, in particolare, del colore-non-colore grigio, ne andasse non di un tentativo di comprendere lo 'statuto ontologico' di quel colore, ma antropologico, ossia di esplicitare quella 'estetica antropologica' che Sloterdijk elabora nel corso della sua attività di scrittore e filosofo<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> P. SLOTERDIJK, *Wer noch kein Grau gedacht hat: Eine Farbenlehre*, Berlin 2022.

<sup>2</sup> Id., *Grigio. Il colore della contemporaneità*, Venezia 2023.

<sup>3</sup> Vd. S. VASTANO, *Filosofia dell'effervescenza. Estetica, etica e politica nel pensiero di Peter Sloterdijk*, Milano - Udine 2023, 259.

<sup>4</sup> *Ibid.*

Il compito di questo contributo è indagare il grigio di Sloterdijk in quanto tonalità fondamentale della contemporaneità. Inserendo il grigio all'interno del più ampio spazio che Sloterdijk dedica alla questione del 'mostruso', categoria che elabora 'dopo Heidegger' per leggere il nostro quotidiano, il contributo si propone di chiarire il motivo per cui è possibile considerare l'estetica del colore in quanto ulteriore espressione dell'estetica antropologica.

Innanzitutto, una domanda: perché, nella dottrina dei colori di Sloterdijk, è preferibile parlare di tonalità anziché di cromaticità?

Occorre sottolineare che lo stesso Sloterdijk, all'inizio del prologo del suo *Grigio*, sembra suggerire di pensare quel colore-non-colore in termini *tonali* e non *cromatici*:

Chi, quasi per capriccio, provasse a suggerire che il fenomeno del 'grigio' – come colore delle cose, come sfumatura dell'illuminazione di una stanza o come stato d'animo dell'esistenza – meriti una riflessione più approfondita di quella che finora gli è stata riservata negli ambiti della teoria estetica e filosofica potrebbe farsi tentare dalla frase attribuita a Paul Cézanne: «Finché non si è dipinto un grigio, non si è pittori», per cimentarsi poi con l'affermazione seguente complementare alla prima: finché non si è pensato il grigio, non si è filosofi. Che cosa avesse in mente Cézanne esigendo che il pittore provasse di essere tale dipingendo un grigio, diventerà chiaro in seguito. Le argomentazioni che svilupperemo adesso raccoglieranno una serie di indizi a sostegno della tesi per cui con la parola 'grigio' si debba intendere qualcosa di più di un mero valore cromatico, pressoché neutro, collocato tra il bianco e il nero, qualcosa di più di un accenno di acromaticità e indecisione. Come chiariremo in seguito, quel qualcosa sul quale il grigio fa riflettere sta a metà strada tra una grandezza metaforica e una grandezza concettuale<sup>5</sup>.

Per Sloterdijk, dunque, il grigio è più di un «mero valore cromatico, pressoché neutro, collocato tra il bianco e il nero, qualcosa di più di un accenno di acromaticità e indecisione»; non indaga quel colore-non-colore da un punto di vista cromatico, quindi non lo esplora da un punto di vista fisico o fisiologico<sup>6</sup>, ma lo analizza nella sua capacità di assumere il *tono* della contemporaneità.

<sup>5</sup> SLOTERDIJK, *Grigio*, 13.

<sup>6</sup> «The notion of *color* refers both to the sensation determined by the action of

L'idea che il grigio sia inteso in quanto tono decisivo della contemporaneità, che è tale solo nella misura in cui si presenta, di volta in volta, in differenti sfumature, è innanzitutto espressa dal metodo archeologico che Sloterdijk adotta in *Grigio*: d'altronde, «tra le deformazioni professionali dei filosofi c'è quella di partire il più lontano possibile per ricondurre a noi le cose, preferibilmente a partire da un'*arché*, un'estremità iniziale che unisce fondamento e abisso»<sup>7</sup>. Ed è proprio il carattere archeologico della dottrina dei colori che sembra richiamare 'l'estetica antropologica'; come nota Pietro Montani, la finalità dell'estetica antropologica è «delineare l'habitat di questa creatura [l'uomo] e di decostruirne le numerose pratiche irriflesse che, istruite nell'ambito del suo commercio sensibile con le cose – per esempio nell'ambito di quella che qui Sloterdijk definisce *Werkmacht*, una capacità di dotarsi di attrezzi e di artefatti – si sono dimostrati, e si dimostrano, influenti per la determinazione strutturale e il destino storico di quell'habitat e delle forme di vita associata che vi si configurano»<sup>8</sup>.

L'analisi delle modalità in cui l'uomo maneggia le cose, dunque, ha come conseguenza la declinazione dell'estetica in senso antropologico – declinazione che permette a Sloterdijk di abbandonare «la definizione disciplinare dell'estetica come filosofia dell'arte, ma anche [...] ogni effettiva convergenza con la riflessione heideggeriana [...] che in nessun modo avrebbe potuto includere un approccio antropologico nel quadro ontologico in cui costantemente si muove»<sup>9</sup>. L'inquadramento dell'estetica antropologica da parte di Montani ha il merito di inserire la posta in gioco del pensiero di Sloterdijk sull'estetica all'in-

light emissions of different spectral composition (subjective color), and to the light itself (objective color), which can be monochromatic (simple) or polychromatic (composed), depending on whether electromagnetic radiation has a single or various wavelengths. The study of colors can therefore be approached both from a physical point of view, relative to their spectral composition, and from a physiological point of view, relative to the sensation of color we experience»: A. GATTI, *Color*, in *International Lexicon of Aesthetics*, eds. E. FRANZINI et alii, I, Milano - Udine 2022, 116.

<sup>7</sup> SLOTERDIJK, *Grigio*, 117.

<sup>8</sup> P. MONTANI, *Prefazione*, in P. SLOTERDIJK, *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte*, Milano 2017, X-XI.

<sup>9</sup> *Ibid.*

terno di una questione che è centrale, se non decisiva, nel dibattito sullo statuto stesso della materia: il rapporto dell'estetica con l'arte. Montani, a questo proposito, richiama in causa Kant e la rivoluzione operata nella sua *Critica della facoltà di giudizio* (1790), che «altro non è che un'innovativa riflessione sul ruolo determinante svolto dall'*aisthesis* in quanto sentimento fondativo o condizione di possibilità dell'esperienza umana»<sup>10</sup>. Riflessione, quindi, che va ben oltre la questione dell'arte in senso stretto, perché è «*un altro modo* di guardare all'esperienza estetica e ai suoi possibili oggetti»<sup>11</sup>. In questo modo, l'estetica antropologica di Sloterdijk prende le distanze tanto dall'estetica intesa come filosofia dell'arte, quanto dalla questione squisitamente ontologica di stampo heideggeriano<sup>12</sup>. Motivo per cui Montani presenta il carattere 'decostruttivo' – una decostruzione che va al di là di Derrida<sup>13</sup> – dei saggi raccolti in *L'imperativo estetico*: Sloterdijk decostruisce gli oggetti estetici che prende in esame, nel tentativo di aprirli – e di aprirsi – a un'altra loro presenza.

Benché le riflessioni di Sloterdijk sulla funzione dell'arte vengano ripositionate in una dimensione antropologica che elabora già nella trilogia delle *Sfere*<sup>14</sup>, dimensione che, come afferma Montani, prende radicalmente le distanze dall'ontologia (dell'arte) heideggeriana, è anche da un confronto con quell'ontologia, iniziato già almeno nel fondamentale saggio *La domesticazione dell'essere. Lo spiegarsi della Lichtung*<sup>15</sup>, che Sloterdijk elabora la dimensione antropologica fondamentale per comprendere la posta in gioco della sua riflessione estetica. È forse possibile pensare che l'estetica del grigio sia un prosieguo tanto di quei saggi in cui Sloterdijk indaga diversi oggetti este-

<sup>10</sup> MONTANI, *Prefazione*, X.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Vd. M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, Milano 2000.

<sup>13</sup> Vd. MONTANI, *Prefazione*, XIII.

<sup>14</sup> Vd. VASTANO, *Filosofia dell'effervescenza*, 242. Si veda, quindi, la trilogia *Sfere*: P. SLOTERDIJK, *Sfere I. Bolle*, Milano 2014; P. SLOTERDIJK, *Sfere II. Globi*, Milano 2014; P. SLOTERDIJK, *Sfere III. Schiume*, Milano 2015.

<sup>15</sup> Vd. VASTANO, *Filosofia dell'effervescenza*, 242; P. SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, Roma 2024, 153-249; in proposito, è fondamentale anche il saggio *Regole per il parco umano. Una risposta alla Lettera sull'umanesimo di Heidegger*, *ibid.* 321-56.

tici – l'architettura, la musica, il design, il museo, la città, non meno che alcune pratiche estetico-esistenziali<sup>16</sup> –, quanto delle riflessioni che scaturiscono da un confronto con il pensiero heideggeriano, nella misura in cui il grigio diventa la *tonalità fondamentale* attraverso cui indagare la mostruosità del quotidiano, peculiare della dimensione estetico-antropologica della contemporaneità.

Che la riflessione di Sloterdijk sul grigio si inserisca all'interno del mostruoso in quanto carattere fondamentale della dimensione estetico-antropologica della contemporaneità, e che quella riflessione si propaghi da un confronto con l'ontologia heideggeriana, è evidenziato già nel primo capitolo di *Grigio*, dedicato a un'archeologia del colore nella storia della filosofia. Sloterdijk considera Heidegger l'«interprete filosofico fondamentale delle sfumature di grigio, [...] perché egli, senza pronunciare direttamente il termine che indica il colore, ne ha vagliato le gradazioni sottili in modo più dettagliato, in modo più preciso, con più dovizia di sfumature, con più pazienza di qualsiasi pensatore prima di lui, per così dire con la perseveranza di un monaco del mondo, paragonabile a un Cézanne del mondo intellettuale»<sup>17</sup>. Se Heidegger è colui il quale, in ambito filosofico, si è arrischiato a pensare profondamente il grigio, al pari di Cézanne in pittura, è perché pur non utilizzando mai la parola 'grigio', elabora una serie di immagini che richiamano quel colore-non-colore: «egli ha esteso la zona dell'articolabilità dell'inosservato con parole sui toni del grigio come nebbia, noia profonda, malinconia, chiacchiera, Sì, inautenticità, poco appariscente, nascondimento, *lethe*, 'giro' (*das Ge-ring*), foschia e altre ancora»<sup>18</sup>.

Ancor prima delle importanti riflessioni sul grigiore della noia in *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – Finitezza – Solitudine*

<sup>16</sup> Come nota Pietro Montani, i saggi contenuti in *L'imperativo estetico*, intitolati *Confessioni di un perdente* e *Perdigiorno torna a casa*, restituiscono un «versante affermativo» «dell'*homo aestheticus*», e richiamano *Devi cambiare la tua vita*, «un testo che non si farebbe fatica a sussumere, a cominciare dal titolo, sotto il segno di un 'imperativo estetico'» (MONTANI, *Prefazione*, XII). I due saggi e il testo indicati da Montani esprimono la «silhouette nietzschiana» che percorre tanto gli scritti squisitamente estetici, quanto quelli 'etici' di Sloterdijk, rivelando così un'inscindibilità, nel suo pensiero, delle due discipline. Vd. P. SLOTERDIJK, *Devi cambiare la tua vita*, Milano 2010.

<sup>17</sup> SLOTERDIJK, *Grigio*, 57.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 57-59.

(1929-1930), che Sloterdijk cita in quanto considerazioni fondamentali per comprendere la posta in gioco del grigio nella contemporaneità<sup>19</sup>, è in *Essere e tempo* che Heidegger sembra aprire a una questione del tono in quanto carattere estetico fondamentale del nostro stare al mondo.

Nella sua analitica dell'Esserci, in particolare nel paragrafo 29, là dove individua *L'Esser-ci come situazione emotiva*, Heidegger chiarisce che «ciò che in sede ontologica indichiamo con l'espressione 'situazione emotiva' è onticamente un fenomeno ben noto e quotidiano: la tonalità emotiva, l'umore»<sup>20</sup>. In realtà, è sempre in *Essere e tempo* che una parola riferita al grigio fa la sua apparizione, nel sottoparagrafo b intitolato *La temporalità della situazione emotiva*, dove si indagano i rapporti tra quotidianità (delle situazioni emotive e delle sue tonalità) e temporalità:

Come sarà possibile rintracciare un senso temporale nella scialba indeterminatezza emotiva che caratterizza 'il grigiore quotidiano'? E che dire della temporalità di tonalità emotive e di emozioni come la speranza, la gioia, l'entusiasmo, l'allegria? Il fatto che non soltanto la paura e l'angoscia sono fondate esistenzialmente in un esser-stato, ma lo sono anche altre tonalità emotive, risulta chiaro se si esaminano fenomeni come il tedio, la tristezza, la malinconia e la disperazione<sup>21</sup>.

Che il 'grigiore quotidiano', di cui sia difficile rintracciare un senso temporale in quanto la tonalità emotiva che caratterizza quella situazione è indeterminata, sia un segnavia fondamentale per la costruzione dell'estetica del colore il cui fulcro è il grigio, sembra espresso chiaramente da Sloterdijk:

Heidegger lega la filosofia a una base esistenziale, a uno sfondo quotidiano che ci ha sempre già coinvolto nel nostro fare e non riguarda più le dimensioni teoretiche di Platone o di Hegel. Filosofia in Heidegger è immersione nelle cure giornaliere, dove ognuno di noi si scopre come una specie parti-

<sup>19</sup> Già nei saggi 'dopo Heidegger', Sloterdijk individua la noia e l'angoscia in quanto elementi fondamentali del pensiero heideggeriano. Vd. SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati*, 154.

<sup>20</sup> M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Milano 2015, 207.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 510.

colarissima di 'animale grigio'. E cioè sempre rigettato in un vortice di rimandi, ma con l'impulso a uscirne fuori per progettarne di nuovi. Questa circolarità fra passato e progettazione del futuro delinea la fenomenologia così grigia del nostro intricato passaggio su questa terra<sup>22</sup>.

La scoperta incosapevole da parte di Heidegger del grigio come colore fondamentale del nostro stare al mondo permette a Sloterdijk di riflettere, nel capitolo che in *Grigio* dedica alla breve archeologia del colore nella storia della filosofia, anche sulla dimensione livellante del «Si», in cui l'Esserci vive «per lo più»; «che non è un Esserci determinato ma tutti (anche se non come somma)», e che «decreta il modo di essere della quotidianità»<sup>23</sup>, ossia la vittoria della medietà, o del «livellamento di tutte le possibilità di essere»<sup>24</sup>. Che in altri termini, per Sloterdijk, significa dispersione «nel basso, tra le cose, le routine e i meccanismi: tra i minerali e i cadaveri viventi. Il surrealismo avrebbe persino detto: tra i borghesi. Il termine verso cui sprofonda la deiezione si chiama quotidianità, o, detto con un'espressione più netta, 'reattività sfrenata' che equivale alla 'nostra vicenda quotidiana'»<sup>25</sup>. Tuttavia, proprio al termine della riflessione sul 'grigiore' in Heidegger, Sloterdijk afferma che riflettere sul grigio significa individuare il luogo in cui è possibile porre «la domanda se sia possibile un'esistenza in mezzo all'ambiguità di tutte le azioni e le omissioni che non possa essere confusa con l'indifferenza, nella misura in cui quest'ultima, nel senso deteriore, significa farsi trasportare ingenuamente o cinicamente dalla deriva verso l'utilizzo, la distorsione, lo sfruttamento di tutte le cose»<sup>26</sup>.

## 2. Medietà

Il grigio è la tonalità fondamentale della contemporaneità perché denota non solo i luoghi angusti, livellanti, che caratterizzano la quo-

<sup>22</sup> VASTANO, *Filosofia dell'effervescenza*, 275.

<sup>23</sup> HEIDEGGER, *Essere e tempo*, 196.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 197.

<sup>25</sup> SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati*, 42.

<sup>26</sup> *Id.*, *Grigio*, 59.

tidianità del «Si», ma perché sembra anche poter indicare un'altra maniera di vivere in quella mostruosità. Il grigio, infatti, indica non solo la metà del «per lo più», del «Si», ma è esso stesso metà: «in ambito cromatico il grigio si avvicina a quello che dal punto di vista modale costituisce il possibile»<sup>27</sup>. La riflessione di Sloterdijk sul grigio si inserisce così chiaramente nella sua più ampia costruzione di un'estetica antropologica, in quanto quel colore funge da *mezzo* attraverso cui continuare a pensare le modalità in cui l'umano, nella contemporaneità, si muove nel mondo, crea i suoi spazi, commercia con le cose, si immerge nel tempo e nello spazio, manipolandoli.

La denotazione del grigio come 'possibile', come metà che presenta il tono della contemporaneità nel doppio senso – per dirla con il lessico heideggeriano – di 'caduta' e 'svolta', cioè caduta nella catastrofe del mondo in cui vi è, tuttavia, la possibilità di essere, ossia di 'ri-volgimento', ma che, ancora di più, sembra porsi come punto mediano anche tra la stessa caduta e lo stesso rivolgimento<sup>28</sup>, invita a pensare come nella riflessione di Sloterdijk sul grigio sia in questione non solo lo statuto estetologico della contemporaneità, ma, assieme a quello, uno statuto filosofico-politico. In effetti, sembra che in *Grigio*, Sloterdijk continui il tentativo, già iniziato almeno nei suoi saggi 'dopo Heidegger', di elaborare la metà in quanto categoria attraverso cui pensare la possibilità di essere *altrimenti indifferenti* nel mostruoso del mondo contemporaneo.

A questo punto, occorre comprendere nello specifico, anche se brevemente, cosa intenda Sloterdijk per 'mostruosità del quotidiano', e come tale individuazione della contemporaneità sia strettamente legata a un pensiero del grigio. Secondo Sloterdijk, per pensare lo statuto mostruoso della quotidianità nel contemporaneo, occorre partire dalla categoria da cui inizia la filosofia, cioè il *thaumazein*; quindi dalla trasformazione che quel termine subisce nel XX secolo: «lo stupore diventa simile al terrore e si trasforma in meditazione del mostruoso [*Ungeheuer*]]<sup>29</sup>, «conseguenza delle deformazioni catastrofiche della

<sup>27</sup> SLOTERDIJK, *Grigio*, 167.

<sup>28</sup> Vd. ID., *Non siamo ancora stati salvati*, 47.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 156.

vita che si sono avute nell'era delle guerre civili mondiali: questa accentuazione ontologica dà una coloritura esistenziale di fondo al sommovimento causato dalla revisione dell'immagine del mondo nella modernità»<sup>30</sup>. Sloterdijk, dunque, nota come il quotidiano nella modernità sia caratterizzato da quel mostruoso che *normalizza* le 'situazioni estreme' che vengono fuori dal terrore-stupore della catastrofe della Grande Guerra, che innanzitutto significa: dal fatto che l'uomo si è trovato a essere materiale tra materiali, cosa tra cose.

Benché nella prima metà del Novecento l'arte e la letteratura abbiano ragionato sulla mostruosità del quotidiano, ponendo dunque l'attenzione sulle 'situazioni estreme', contro le 'situazioni medie' della letteratura e dell'arte borghesi<sup>31</sup>, le riflessioni successive, «postradicali, postapocalittiche, neoscettiche, neomoralistiche [...] si riversano all'interno di una situazione sociale che, come forse è successo solo un'altra volta prima, è pervasa dai miti e dai rituali della comunicazione, del consumo della prestazione e della mobilità»<sup>32</sup>. Quelle riflessioni sviluppano una 'preferenza' per le situazioni medie, dove il quotidiano è, dunque, pervaso unicamente da una medietà, per dirla con Heidegger, del 'per lo più'.

A partire dalle riflessioni sulla mostruosità del quotidiano, dunque, Sloterdijk sembra sviluppare un pensiero della medietà<sup>33</sup>, ragionando sulla centralità che la questione del 'medio' assume nel Novecento

<sup>30</sup> SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati*, 156.

<sup>31</sup> «Gli autori espressionisti del 1918 e gli autori esistenzialisti del 1945 guardano indietro alla 'letteratura delle situazioni medie' con un disprezzo senza pari: per loro in essa si manifestava direttamente l'essenza dell'esistenza borghese, nelle forme espressive dell'incertezza liberale e del compromesso progressista. Questa letteratura aveva promesso ai suoi consumatori un mondo in cui l'assoluto rimaneva sospeso, e in cui non si sarebbe mai dovuto scegliere tra bene e male»: SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati*, 158.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 160.

<sup>33</sup> Si potrebbe considerare tutto il pensiero di Sloterdijk come una filosofia della medietà. Ad esempio, già rispetto alla trilogia delle *Sfere*, Sloterdijk mostra che il concetto di sfera è un concetto della medietà: «con il concetto di sfera viene coperto il vuoto che si spalanca tra il concetto di ambiente e il concetto di mondo, vuoto fino a oggi ampiamente trascurato dalle teorie dello spazio. [...] Il passaggio dal mondo ambiente al mondo avviene nelle sfere come mondi-di-mezzo» (SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati*, 185-86).

attraverso il colore-non-colore che fonda la ‘dottrina dei colori’, ossia il grigio. Tuttavia, il peculiare carattere del grigio in quanto *tono medio del possibile* appare quando Sloterdijk propone di pensare una via d’uscita dalla medietà intesa, per dirla con Heidegger, come ‘grigiore’, colore fondamentale della perdizione nella normalizzazione del mostruoso, proprio attraverso il grigio: non rinunciando, cioè, a quel colore, bensì trasformandolo. In realtà, Sloterdijk individua che anche in Heidegger, *malgré lui*, l’allusione al colore non indica solo la tonalità della deiezione, ossia della ‘caduta’ nell’indifferenza, ma anche una più ‘benefica’ *indifferenza*, che lo stesso Heidegger esprime – anche se inconsapevolmente – nella sua *maniera di vivere*, ossia nella decisione di abitare in provincia, rifiutando i ‘colori accesi’ della capitale<sup>34</sup>, e suggerendo, quindi, un’indifferenza del grigio *altra* rispetto a quell’indifferenza che caratterizza ‘per lo più’ la quotidiana mostruosa del Si.

Il grigio, allora, può condensare i più ambivalenti stati d’indifferenza; quella possibilità è espressa, innanzitutto, dalla sua stessa apparenza: il grigio, infatti, appare solo in sfumature, di volta in volta differenti – non c’è *il* grigio, ma *i* grigi. Proprio per la sua capacità di sfuggire a una cromaticità ben precisa, dunque presentandosi di volta in volta in differenti tonalità, la cui medietà non è ridicibile a un valore cromatico tra il bianco e il nero<sup>35</sup>, la medietà del grigio *può* indicare non solo la catastrofe della contemporaneità, ma anche una via di fuga da quella stessa catastrofe, nella misura in cui «assume sfu-

<sup>34</sup> Vd. SLOTERDIJK, *Grigio*, 57-59.

<sup>35</sup> Sloterdijk mostra come la posta in gioco del grigio in quanto *medium* che non può essere ridotto a valore cromatico che si colloca tra il bianco e il nero sia ravvisabile nella fotografia e nel cinema. In particolare, per quanto riguarda il cinema, per Sloterdijk «solo il film in scala di grigio è il *medium* dell’autentica arte cinematografica» (*ibid.*, 158). Anche nella pittura, il grigio appare il colore decisivo, come si evince dalle sue considerazioni su Gerard Richter, che ha creato «grigie opere monocromatiche» che «possono essere viste come generose approssimazioni alla forma dell’informe o alla superficie dell’immagine senza qualità, e ci invitano a immergerci in spazi privi di direzione. Come tappe del percorso del monocromatico nel Novecento hanno contribuito a far sì che la loquacità metafisica degli oggetti iconoidi come il *Quadrato nero* (1915) di Malevič si perdesse negli archivi della storia dell’arte» (*ibid.*, 218).

mature grazie all'aggiunta di colore senza abbandonare la sfera della quasi assenza di colore, della sua neutralità originaria. Chi cerca accoglienza presso ombre variopinte entra in un campo che è sterminato quanto le sue nuance»<sup>36</sup>. Ad esempio, in campo politico, grigia è la burocrazia; grigio è lo Stato e la sua 'neutralità civilizzatrice'<sup>37</sup> e, contemporaneamente, l'espressione «zona grigia» indica gli spazi in cui l'attività statale è assente, dove prolifera la corruzione<sup>38</sup>. Grigi possono essere gli angusti e soffocanti corridoi kafkiani della contemporaneità; grigie, però, sono anche le rocce da cui Nietzsche individua l'accesso al «più che umano»<sup>39</sup>. In effetti, è a Sils-Maria che, «conferendo all'argento il primato su tutti gli altri colori dell'altopiano alpino, Nietzsche ha individuato un nome, 'toni argentei' (*silbernen Farbentöne*), per il grigio sublime ed elevato che gli divenne tanto caro perché non lo associava al grigio delle nubi che provoca emicranie e opprime confusamente»<sup>40</sup>. Nietzsche, allora, sembra indicare che un altro 'pensiero del grigio', ossia l'emergere di un pensiero delle rocce, quindi dell'inorganico, che conduce a un'immersione in ciò che è ostile e indifferente all'umano, può indicare la via verso un nuovo pensiero etico ed estetico. Paradossalmente, quindi, il grigio delle rocce, dunque dell'inorganico, che va al di là della possibilità di creare o mantenere la vita, diviene il luogo in cui l'uomo stesso può 'rivolgersi', dove può vivere altrimenti.

Più della sottrazione del bianco; più della distruzione del nero<sup>41</sup>, l'apparenza del grigio in quanto medietà può 'rivolgere' a un'indif-

<sup>36</sup> SLOTERDIJK, *Grigio*, 167.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 111.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 112.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 192.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 195-96.

<sup>41</sup> In *Grigio*, Sloterdijk fa riferimento agli 'iconoidi' oggetti artistici del Novecento, tra cui il *Quadrato nero* (1915) di Malevič. In campo filosofico, è forse soprattutto Alain Badiou a considerare in particolare il *Quadrato bianco* (1918) di Malevič come l'opera che dissolve se stessa aprendo a un altro rapporto dell'arte con il reale. Vd. A. BADIOU, *Il secolo*, Milano 2006, in part. 71, per il quale il *Quadrato bianco* di Malevič è l'opera che, in pittura, è «il colmo dell'epurazione. [...] Troviamo qui l'origine di un protocollo di pensiero sottrattivo diverso da quello della distruzione». Inoltre, Badiou dedica anche un importante libro al nero e alle sue apparizioni, dove

ferenza altra rispetto all'indifferenza del 'per lo più'. Sondando l'apparizione del grigio, allora, che, di volta in volta, si presenta in sfumature differenti, è possibile aprire a un'etica: «Chi non ha ancora pensato il grigio non ha ancora affrontato la domanda *unde bonum* (da dove viene il bene?), che rappresenta il cuore della domanda sull'essere»<sup>42</sup>. Se «è la sfumatura del grigio su grigio che decide sempre e in ogni situazione a che cosa dobbiamo attenerci»<sup>43</sup>, il *tono* della sfumatura indica la strada attraverso cui l'estetica antropologica, oggi, può aprire a un'etica che, avendo come fulcro un pensiero della medietà, rende proprio l'indifferenza la posta in gioco di una nuova domanda sull'essere (dopo Heidegger).

Il contributo si propone di indagare il pensiero del grigio di Peter Sloterdijk, considerando quel colore in quanto tonalità fondamentale della contemporaneità. Inserendo il grigio all'interno del 'mostruoso', categoria che Sloterdijk elabora 'dopo Heidegger' per leggere il nostro quotidiano, il contributo tenta di considerare l'estetica del colore in quanto ulteriore espressione dell'estetica antropologica di Sloterdijk.

*The paper aims to investigate Peter Sloterdijk's thought on grey, considering that colour as a fundamental shade of contemporaneity. Placing grey within the 'monstrous', a category that Sloterdijk elaborates 'after Heidegger' to read our everyday life, the contribution attempts to consider colour aesthetics as a further expression of Sloterdijk's anthropological aesthetics.*

'l'oltrenero' di Pierre Soulages è il non-colore luminoso della pittura che apre a possibilità inesplorate per l'arte (e per il reale): vd. A. BADIOU, *Lo splendore del nero. Filosofia di un non-colore*, Milano 2017. A differenza di Sloterdijk, allora, che ravvisa proprio nei *toni* del grigio delle nuove possibilità per l'arte e per l'estetica, Badiou individua nella destituzione della cromaticità nei toni del nero e del bianco il luogo in cui ripensare il rapporto tra arte, estetica e realtà.

<sup>42</sup> SLOTERDIJK, *Grigio*, 269.

<sup>43</sup> *Ibid.*

Articolo presentato nell'aprile 2024. Pubblicato online a giugno 2024.  
© 2024 dall'autore/i; licenziatario Peloro. Rivista del dottorato in scienze umanistiche, Messina, Italia  
Questo articolo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative  
Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0  
Peloro. Rivista del dottorato in scienze umanistiche, Anno IX, 1 - 2024  
DOI: 10.13129/2499-8923/2024/1/4247

